



# Guillaume et Rainouart : figures du guerrier démesuré

Florian Jingand

## ► To cite this version:

Florian Jingand. Guillaume et Rainouart : figures du guerrier démesuré. Linguistique. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2014. Français. NNT : 2014MON30013 . tel-01147453

**HAL Id: tel-01147453**

**<https://theses.hal.science/tel-01147453>**

Submitted on 30 Apr 2015

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# THÈSE

Pour obtenir le grade de  
**Docteur**

Délivré par l'Université Paul Valéry Montpellier III

Préparée au sein de l'école doctorale 58  
Et de l'unité de recherche CEMM

Spécialité : Littérature Française

Présentée par Florian Jingand

**GUILLAUME ET RAINOUART : FIGURES DU  
GUERRIER DÉMESURÉ**

Soutenue le 17 juin 2014 devant le jury composé de

M. le Professeur Dominique BOUTET, Université Paris IV Sorbonne	Président/Rapporteur
M. le Professeur Jean-Pierre MARTIN, Université d'Artois	Rapporteur
M. le Professeur Bernard RIBEMONT, Université d'Orléans	Examineur
M. le Professeur Pierre SAUZEAU, Université Paul Valéry (Montpellier III)	Examineur
M. le Professeur Armand STRUBEL, Université Paul Valéry (Montpellier III)	Directeur de thèse

## RAINOUART ET GUILLAUME : FIGURES DU GUERRIER DÉMESURÉ

### Résumé :

Rainouart au tinel et Guillaume d'Orange font figures, au sein de leurs gestes, de guerriers démesurés : appuis de la monarchie, défenseurs de la France, ils n'en sont pas moins des fauteurs de trouble, chacun à leur manière. Entre épique et comique, paganisme et christianisme, monstruosité et altérité, Rainouart et Guillaume puisent tous deux dans un panel à la fois historique, littéraire, et mythologique. Personnage burlesque et carnavalesque, Rainouart interpelle : fondé sur des paradoxes extrêmes, il fait tout à la fois figure de puissant chevalier et de géant Sarrasin, de moine turbulent et de cuisinier farfelu. Mais l'archétype sur lequel ce personnage est construit n'est pas exclusivement médiéval, et présente de fait de nombreux recoupements avec les théories Dumézilienne, mais aussi un élargissement de ces théories, à la fois par ses traits ursins, de *kolbitr*, mais aussi de guerrier sauvage.

### Abstract :

« Rainouart au tinel » and « Guillaume d'Orange » are figures, in their chanson de geste, of excessive warriors : supports of the monarchy, defenders of France, they are also troublemakers, each in their own way. Between epic and comic, paganism and Christianity, monstrosity and otherness, Guillaume and Rainouart draw both on a panel historical, literary and mythological. Burlesque and carnivalesque, Rainouart creates debate: based on extremes paradoxes, it is at once powerful knight and giant Saracen, turbulent monk and wacky cook. But the archetype on which this character is built is not exclusively medieval, and make considerable overlap with Dumézil's theories, but also an expansion of these theories, as a bear, a kolbitr, but also a wild warrior.

### Mots-clés :

- 1 – chanson de geste
- 2 - démesure
- 3 – Rainouart au tinel
- 4 – Guillaume d'Orange
- 5 – Moyen Âge
- 6 – héritage indo-européen

Adresse du Laboratoire :      Laboratoire CEMM  
Site de l'Hôpital Saint-Charles  
rue Henri Serre  
34199 Montpellier

*« Se battre pour soi-même, c'est avoir le monde entier comme ennemi ».*

## *Remerciements*

Je tiens à remercier Monsieur le Professeur Armand Strubel pour le soutien et les lumières avisées qu'il m'aura apportés tout au long de cette recherche.

Tous mes remerciements également à l'équipe des chercheurs en Littérature Médiévale au sein de l'Université Paul Valéry – Montpellier III, Mme Isabelle Fabre, Mme Patricia Victorin, et Mme Catherine Nicolas, pour leur soutien régulier, ainsi qu'au laboratoire du CEMM pour ces quatre années de corps à corps avec les textes et l'histoire médiévale dans ses plus grandes et profondes largeurs.

À Elle, enfin. Aelyr.

## Table des matières

INTRODUCTION.....	7
PREMIERE PARTIE : La figure épique : le chevalier, le guerrier et le héros.....	23
Chapitre A : Le cycle de Guillaume en contexte.....	24
1 – la tradition du cycle.....	24
- a) le cycle de Guillaume d'Orange et la Geste Rainouart.....	25
- b) remaniements.....	26
2 – Féodalité et épopée.....	29
- a) l'esthétique historique.....	30
- b) le guerrier et son roi.....	38
- c) le cycle de Guillaume et la question politique.....	47
- d) Guillaume et Rainouart, figures de vassaux ?.....	58
- e) déplacements fonctionnels.....	62
Chapitre B : Du Guerrier au Chevalier.....	67
1 – guerriers et cavaliers.....	67
- a) du cavalier au chevalier.....	68
- b) la chevalerie épique.....	72
2 – guerres féodales et guerres sacrées.....	81
- a) l'art du combat chevaleresque.....	82
- b) le pèlerinage armé.....	88
- c) les milites Christi du cycle.....	91
- d) païens et conversions.....	95
DEUXIEME PARTIE : Le « débordement épique ».....	102
Chapitre A : dérives et démesure.....	103
1 – la chanson de geste au service du rire.....	103
- a) comique et burlesque.....	104
- b) la cuisine.....	113
- c) le tinel.....	123
- d) chevaliers et « bourgeois ».....	134
- e) moine et chevalier.....	144
- f) la parodie.....	147
2 – les Enfances du Guerrier.....	157
- a) un héros « fol ».....	157
- b) un héros d'« Enfances ».....	162
- c) la figure du « nice ».....	167
Chapitre B : le guerrier démesuré.....	175
1 - Hybris et Sophrosyne.....	176
- a) excès et tempérance.....	176
- b) « Mieltz valt mesure que ne fait estultie ».....	179
- c) fortitudo et sapientia.....	190
2 – gigantisme et monstruosité.....	198
- a) le « desvé » ou le « desréé » ?.....	198
- b) furor guerrier et guerriers-fauves.....	204
- c) Rainouart « li Arabis ».....	212
- d) Rainouart « li gaians ».....	218
TROISIEME PARTIE : Héritage : Mythe et Littérature.....	242
Chapitre A : la fonction guerrière.....	243
1 – le « Guerrier » et le « Fort ».....	247
- a) le dossier dumézilien.....	247

- b) Vāyu et Indra.....	250
- c) tinel, masse et marteau.....	260
- d) l'usage des poings.....	270
2 – le combattant épique.....	275
- a) « guerrier de Thor » et « guerrier d'Odin ».....	275
- b) Héraclès et Rainouart.....	281
- c) « Vivien est mort, vive Rainouart ! ».....	288
Chapitre B : les apports du mythe.....	295
1 – le guerrier et l'ours.....	297
- a) les guerriers ursins.....	297
- b) Jean de l'Ours et Robert le Diable.....	309
2 – le cas de Rainouart : une impasse ?.....	316
- a) des limites interprétatives ?.....	316
- b) une quatrième fonction ?.....	326
3 - le legs de Rainouart.....	346
CONCLUSION.....	362
BIBLIOGRAPHIE.....	367
I – TEXTES DU CORPUS.....	368
II – TEXTES HORS CORPUS.....	369
III – LITTÉRATURE CRITIQUE SUR LES CHANSONS DU CORPUS.....	373
Aliscans : .....	373
La Bataille Loquifer : .....	374
La Chanson de Guillaume : .....	375
La Prise d'Orange : .....	375
Le Couronnement de Louis : .....	375
Le Moniage Guillaume : .....	376
Le Moniage Rainouart : .....	377
IV – LITTÉRATURE CRITIQUE SUR LE CYCLE DE GUILLAUME .....	377
V – LITTÉRATURE CRITIQUE SUR RAINOUART.....	379
VI – LITTÉRATURE CRITIQUE : GÉNÉRALITÉS.....	381
A – Arrière-plan historique : .....	381
B – Littérature médiévale : .....	386
C – Arrière-plan Mythique et Folklorique : .....	390
* Les peuples Indo-Européens : .....	390
* Mythe et Folklore : .....	392
D – Problématiques génériques : .....	398
* La Chanson de Geste et l'art épique des jongleurs : .....	399
* Comique et Épique : .....	404
E – Thématique : .....	406
* Le Géant : .....	406
* Le Guerrier : .....	408
* Le Fou : .....	409
INDEX.....	411
ANNEXES.....	413

# **INTRODUCTION**



Notre travail s'inscrit dans une réflexion sur la démesure épique. L'association de la « démesure », dans toutes sortes d'acceptions, et de l'épopée semble aller de soi : elle apparaîtrait même comme un pléonasme, tant le genre en lui-même se définit comme le théâtre de tous les débordements : comme le soulignent E. Baumgartner et L. Harf-Lancner, « l'épopée est en quelque sorte le laboratoire de tous les excès »<sup>1</sup>. Débordements comiques, sociaux et comportementaux, politiques même, mais surtout guerriers, qui trouvent leurs illustrations les plus communes au sein des guerres féodales et religieuses qui parsèment le chemin du chevalier épique.

De nombreux chercheurs se sont ainsi penchés sur la question de la démesure et de la violence du guerrier épique, notamment à travers les personnages de Roland<sup>2</sup>, lors de sa fin sublime, mais aussi et surtout Raoul de Cambrai<sup>3</sup>, modèle de démesure diabolique. C'est donc essentiellement à travers ces cadres que la question de la démesure épique est actuellement traitée par les chercheurs : par l'intermédiaire du guerrier qui semble privilégier l'orgueil par rapport au bon sens le plus commun, mais aussi par l'intermédiaire du guerrier pour qui rien n'est sacré, et qui renie son lignage, son Roi, et même son Dieu.

Néanmoins, lorsque l'on tente d'appréhender la manière dont fonctionnent Guillaume d'Orange, et surtout Rainouart au tinel, et la façon dont ils s'insèrent dans le cadre féodal et épique, on ne peut s'empêcher de constater rapidement le traitement particulier qui est le leur au sein de leurs gestes respectives. En effet, ces personnages, infiniment complexes, relèvent d'approches diverses (politique, historique et religieuse dans le cas de Guillaume, comique, littéraire voire même trans-générique dans celui de Rainouart), qui induisent autant de possibilités différentes d'expression de la démesure épique.

De fait, la chanson de geste est un genre qui, malgré son extrême rigidité, semble bien souvent ouvrir un débat sur des questions d'actualité. Elle ne peut s'appréhender qu'au travers de la scène historique et littéraire contemporaine, tant les thèmes mis au premier plan, mais aussi la manière dont sont construits les personnages

---

1 Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner, *Raoul de Cambrai : l'impossible révolte*, Paris, Honoré Champion, p.95.

2 Voir par exemple Jean-Charles Payen, « Une poétique du génocide joyeux : devoir de violence et plaisir de tuer dans *La chanson de Roland* », *Olifant*, VI, 1979, p.226-236.

3 Voir par exemple Denis Hüe (dir.), *L'orgueil a desmesure, études sur Raoul de Cambrai*, Orléans, Paradigme, 1999, ou encore Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner, *Raoul de Cambrai : l'impossible révolte*, op. cit..

et dont ils évoluent, sont partie intégrante de cette problématique. Comme l'indiquent D. Madelénat<sup>4</sup> et F. Goyet<sup>5</sup>, la chanson de geste reprend à son compte la tradition héroïque de l'épopée antique et universelle qui « rappelle la grandeur et la cosmicité de l'aventure humaine »<sup>6</sup>. En se faisant les héritières du mythe, ces épopées s'organisent essentiellement, comme le souligne F. Suard<sup>7</sup>, à la suite de D. Madelénat, autour de trois modèles : l'épopée mythologique (Mahâbhârata et Râmâyana), l'épopée mythico-historique (poèmes homériques), et l'épopée historique (la chanson de geste). Au sein de cette dernière, une crise est présentée en premier plan, que des héros, spécialement conçus et pensés pour cela, seront amenés à résoudre de manière à ramener l'harmonie et la toute-puissance de la France et du pouvoir royal.

Principalement composée dès le XI<sup>e</sup> siècle, remaniée au XII<sup>e</sup> siècle, la chanson de geste connaît une évolution longue de plus de deux siècles grâce à la volonté de structuration des clercs, désireux d'organiser ces chants épiques en cycles, afin de les relier entre eux et de créer une somme d'épisodes dans le courant du XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle. Comme le signale B. Guidot :

« Se pencher sur la notion de Cycle épique au Moyen Âge, c'est d'abord se rappeler que toutes les chansons dont nous disposons à l'heure actuelle sont des réécritures et qu'elles illustrent la prééminence de plus en plus évidente de l'écrit »<sup>8</sup>.

Des lignages se forment, des alliances se créent, de manière à constituer plusieurs ensembles de textes qui s'enchaîneraient de façon plus ou moins cohérente. Il existe en effet nombre de contradictions entre certaines chansons, tant au niveau de la filiation familiale (le fait que Guillaume d'Orange ait eu ou non un fils de Guibourc notamment), qu'au niveau de la chronologie interne des récits (dans leurs *Moniages*, Guillaume et Rainouart se laissent respectivement leur fiefs...). Autour d'un héros central se greffent alors des branches nouvelles, prémisses d'autonomie de certains protagonistes (la Geste Rainouart par exemple), ou des chansons qui nous éclairent sur

---

4 Daniel Madelénat, *l'épopée*, Paris, PUF, 1986.

5 Florence Goyet, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Honoré Champion, 2006.

6 Daniel Madelénat, *l'épopée*, *op.cit.*, p.78.

7 François Suard, *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Honoré Champion, 2011, p.31.

8 Bernard Guidot, *Chanson de geste et réécritures*, Paris, Paradigme, 2008, p.73.

différentes périodes de la vie de celui-ci (comme les « Enfances », « Chevalerie » et « Moniage »).

Guillaume d'Orange est l'exemple même de la réussite de la prise d'indépendance d'un héros faisant pourtant partie d'un lignage se définissant comme un groupe indivisible, et dont les membres n'ont aucune autonomie sortis de leur existence commune : descendant de Garin de Monglane, et héritier de sa postérité, il s'est peu à peu défini comme le soutien invincible et irrévocable de la royauté carolingienne, et plus particulièrement de Louis, fils de Charlemagne. C'est d'ailleurs dans cette logique que Guillaume nomme les membres de son lignage, lorsqu'on lui demande de décliner son identité. Ainsi dans le *Couronnement de Louis* :

« Veir », dist Guillelmes, « ja orras verité;  
Onc por nul ome ne fu mes nons celez.  
J'ai nom Guillelmes li marchis, a nom Dé,  
Filz Aimeri, le vieil chenu barbé,  
Et Hermenjart, ma mere o le vis cler,  
Frere Bernart de Brubant la cité  
Et frere Ernalt de Gironde sor mer,  
Frere Guarin, qui tant fait a loer,  
De Commarchis Bovon le redoté,  
Frere Guibert d'Andernas le meinsné,  
Si est mes frere li gentilz Aïmers,  
Qui n'entre en loge ne feste chevroné,  
Ainz est toz jorz al vent et a l'oré,  
Et si detrenche Sarrazins et Esclers;  
La vostre gent ne puet il point amer »<sup>9</sup>.

Les chansons qui font de lui un protagoniste sont alors autant d'illustrations sur la manière dont doit se conduire tout bon vassal, mais aussi tout bon roi ou empereur, et sa démesure, ainsi que sa violence, entrent alors dans cette logique narrative.

Le personnage de Rainouart est bien plus problématique. S'il rejoint le cycle de Guillaume d'Orange dès la *Chanson de Guillaume*, et plus particulièrement sa seconde partie, et reste invariablement posé en miroir de celui-ci, il est important de constater qu'il écrase bien vite de sa présence tout le reste du répertoire des personnages épiques, à tel point qu'il aura droit à son propre « cycle », celui de la Geste Rainouart, selon l'appellation de J. Runeberg. Néanmoins, on remarque que c'est avec beaucoup de difficultés que ce colosse se coule dans la logique narrative propre au cycle de

---

9 Ernest Langlois, *Le Couronnement de Louis : chanson de geste du XIIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 1966, p.26, v.816-830.

Guillaume d'Orange : il est un être du décalage et du débordement qui ne parvient jamais parfaitement à s'insérer dans la société présentée comme un idéal au sein de la chanson de geste, et qui reste bien souvent, à première vue du moins, éloigné de toute préoccupation féodale ou monarchique.

Ainsi, la démesure qu'il met en scène, totale et diverse, ne correspond absolument pas à celle de Guillaume ou des autres chevaliers de la chanson de geste : il apparaît ainsi, à de nombreux niveaux, comme un véritable *hapax* épique, dont l'intérêt en regard de son cadre générique n'a été traité qu'avec parcimonie. Lorsqu'on s'intéresse à la bibliographie concernant le jeune géant<sup>10</sup>, on s'aperçoit bien vite que le seul intérêt de Rainouart aux yeux des critiques s'est limité à son aspect comique et caricatural, qui se veut pourtant bien souvent une façade à des réflexions et à une construction du personnage bien plus riches. Il est d'ailleurs révélateur de cette discrétion de la critique de ne trouver qu'un seul ouvrage réservé exclusivement au personnage : les *Étude sur la Geste Rainouart* de Runeberg<sup>11</sup>, maintenant âgées de plus d'un siècle, et qui constituent encore le renvoi invariable à toute étude du personnage, malgré une vétusté et des faiblesses critiques qui ont été bien souvent comblées, dans le cas d'études sur d'autres chansons de geste, par des médiévistes actuels. Au vu de la richesse du personnage, il semblait donc utile et nécessaire de remettre au goût du jour ce jeune géant, et de s'intéresser de façon plus approfondie à la manière dont il est construit et dont il s'insère dans le cadre de la chanson de geste.

À la suite des ébauches de travaux menés à travers les mémoires de Master, centrés sur certaines figures de guerriers très diverses, tels Perlesvaus, Lancelot, et Gauvain dans le domaine arthurien, mais aussi Siegfried, Hagen et Volker, ou encore Guillaume d'Orange et Rainouart au tinel, le personnage du bon géant au tinel s'est immédiatement démarqué, autant par son intérêt littéraire que les possibilités de son ascendance mythique.

Cette étude se veut donc fondée sur deux postulats de départ, qui seront les lignes directrices du présent travail, mais toujours appréhendées dans une logique de discussion et d'ouverture :

---

<sup>10</sup> Voir en Bibliographie la partie réservée à Rainouart.

<sup>11</sup> Johannes Runeberg, *Études sur la Geste Rainouart*, Helsingfors, Aktiebolaget Handelstryckeriet, 1905.

\* D'une part, le personnage de Rainouart, qui n'a trouvé jusque-là d'intérêt pour la critique qu'essentiellement à travers son rôle carnavalesque, quand il n'est tout simplement pas écarté<sup>12</sup>, s'insère parfaitement dans la logique et l'idéologie propres à la chanson de geste, de la même manière que Guillaume, qu'il seconde la plupart du temps, et que les décalages et le ridicule induits par la démesure de ses origines ne l'excluent nullement du registre typique du genre.

\* D'autre part, les attributs héroïques de Rainouart proprement « gigantesques » semblent rattacher ce personnage à une longue tradition mythique qui trouverait ses bases dans les récits mythologiques indo-européens. Le jeune géant reprendrait donc à son compte, mais de manière réactualisée, selon l'idéologie contemporaine, les caractéristiques et rôles de guerriers antiques, tels Vâyû, Héraclès et Thor, voire même, dans le cadre de la culture orale et populaire, de certains héros ursins présents dans nos contes de fées, tel Jean de l'Ours.

Or, traiter du personnage de Rainouart en lui-même n'aurait aucune valeur s'il n'était étudié en regard de son contexte socio-politique et littéraire, mais aussi de celui qui correspond, dans le cadre générique dans lequel s'insère Rainouart, au parangon de la chevalerie épique, à savoir Guillaume d'Orange. Il s'agira donc, par la comparaison de ces deux personnages, de saisir de quelle manière se construit Rainouart, et quelles sont ses bases épiques : de quelle manière s'insère-t-il dans la logique féodale propre à la chanson de geste ? Propose-t-il une version classique du guerrier épique, ou bien plutôt réadaptée ?

Mais toute recherche requiert que l'on délimite un champ d'investigation. Le « Petit Cycle », centré sur la figure de Guillaume d'Orange et de ses proches, et comprenant une dizaine de chansons, nous a semblé une base apte à favoriser l'étude comparative des deux figures centrales de notre étude : Rainouart et Guillaume. Aussi, si la geste Rainouart, constituée des *Aliscans* et, dans une moindre mesure, de la *Chanson de Guillaume*, de la *Bataille Loquifer* et du *Moniage Rainouart*, constitueront une base principale, nous élargirons notre propos aux *Enfances Guillaume*, au

---

12 Italo Siciliano, par exemple, omet du cadre de ses recherches la totalité des chansons dans lesquelles Rainouart, qu'il qualifie de « butor armé d'une massue » apparaît, les considérant comme des simples « postiches ». Cf. *Les chansons de geste et l'épopée, mythes, histoire, poèmes*, Torino, Società editrice internazionale, 1968, p.392.

## *Couronnement de Louis, et au Moniage Guillaume.*

Le *Couronnement de Louis*, considéré par certains critiques comme le noyau du cycle de Guillaume d'Orange<sup>13</sup>, est une des premières chansons du « petit cycle » à mettre en scène Guillaume. Elle possède un statut particulier, pouvant être rattachée au cycle du roi<sup>14</sup>, du service vassalique de Guillaume envers son roi. Alors que Charlemagne, se sentant vieux, décide de laisser le pouvoir à son fils, Louis, Guillaume empêche un autre baron de s'emparer de la couronne, et la pose lui-même sur la tête du jeune roi<sup>15</sup>. Dans un second temps, Guillaume décide de partir en pèlerinage à Rome, alors assiégée par les Sarrasins. Afin de mettre fin au conflit, on décide d'un duel entre deux champions, Guillaume, sans surprises, pour les chrétiens, et Corsolt, un géant monstrueux, pour les Sarrasins. Le chevalier remportera le duel, mais se fait couper un morceau du nez, ce qui lui vaudra son surnom<sup>16</sup> de Guillaume « au court nez »<sup>17</sup>.

À de nombreux égards, le *Couronnement de Louis* est une chanson de geste des plus classiques dans sa forme et sa matière, et a donc reçu un accueil, ainsi qu'un respect, tout à fait favorables. Plus que cela, au début du siècle, sa valeur littéraire se doublait même d'une valeur historique, comme le soulignait M. Roques :

« Ce récit, à la différence de celui de *Fierabras*, a été tenu par tous les savants qui s'en sont occupés depuis Paulin Paris pour une légende historique. Après quelques hésitations sur les faits dont le souvenir nous aurait été ainsi gardé, l'on s'était accordé à y reconnaître un épisode de l'expédition de l'empereur Louis II dans l'Italie du Sud, le siège de Salerne par les Sarrasins en 873. »<sup>18</sup>.

Ces débats, prospères et toujours d'actualité, n'ont pas empêché la chanson de tomber dans un certain désintéressement critique<sup>19</sup>, tout en restant au centre des préoccupations

13 Cf. Jean Frappier, *Les chansons de geste du cycle de Guillaume*, op. cit., p.11-12.

14 Et marquant le point de départ, chronologique du moins, si l'on excepte les *Enfances*, illogiques du point de vue du déroulement des faits.

15 Les quatre thématiques du *Couronnement* étant, selon Frappier, l'énonciation des devoirs du roi, ceux des vassaux, le principe de monarchie héréditaire et la revendication de l'empire. Jean Frappier, « Les thèmes politiques dans le *Couronnement de Louis* », *Mélanges Delbouille*, t.2, 1964, p.195-206.

16 Son surnom était jusqu'alors Guillaume « Fierebrace ».

17 Le débat continue d'être fécond autour des possibilités du nez de Guillaume.

18 M. Roques, « l'élément historique dans *Fierabras* et la branche II du *Couronnement de Louis* », *Romania* XXX, 1901, p.177.

19 On peut toutefois noter l'existence d'une traduction en français moderne, ce qui atteste de la volonté d'ouvrir la lecture de cette chanson au large public. André Lanly, *Le Couronnement de Louis, chanson de geste du XIIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 1983. De la même manière, sa présence dans les œuvres étudiées à l'Agrégation atteste de sa qualité et de sa renommée.

des médiévistes du XXe siècle.

Cette chanson a été composée au XIIe siècle et conservée dans huit manuscrits<sup>20</sup> : on doit ses éditions successives des différentes versions aux efforts continus de Ernest Langlois. Nous fondant sur l'appréciation de Jean Frappier, qui la jugeait de qualité, nous avons choisi de ne nous servir de cette édition<sup>21</sup> qu'en lumière de celle de Yvan Lepage<sup>22</sup>, qui offre d'une part sur l'œuvre un regard bien plus vaste, se servant d'outils critiques récents, mais d'autre part du fait de la grande qualité de l'édition, qui permet de mettre en confrontation immédiate plusieurs versions de la chanson. C'est donc tout naturellement que nous avons choisi de privilégier cette édition récente, plus fournie.

La chanson des *Aliscans* fait suite au *Charroi de Nîmes* et à la *Prise d'Orange*, durant lesquelles Guillaume se rend maître tour à tour de Nîmes et d'Orange, et épouse Orable/Guibourc, une princesse sarrasine nouvellement convertie au christianisme. La chanson débute, *in media res*, là où s'achevait la *Chevalerie Vivien*, sur une guerre ouverte entre Chrétiens et Sarrasins, au cours de laquelle, très vite, on assiste à la mort héroïque de Vivien, le neveu de Guillaume, et à la fuite, irrévocable, de ce dernier qui part finalement chercher de l'aide auprès de son lignage et du roi Louis. D'abord mésestimé, moqué, il forcera bien vite le roi, par la force de son caractère et l'appui de sa famille, à lui fournir des troupes. Il découvrira alors, au fond des cuisines royales, un jeune géant Sarrasin, Rainouart, sauvage et naïf, mais d'une force titanesque, qui n'est autre que le fils de Desramé, le chef Sarrasin, et le propre frère de sa femme. Ils partiront ensemble combattre les Sarrasins aux portes d'Orange, et Rainouart, grâce à son tinel, mettra bien vite glorieusement fin aux invasions des païens. Pour récompense de ses services, Guillaume lui offrira la main de sa nièce, Aëlis, la fille du roi Louis.

Les *Aliscans* possèdent à plus d'un titre une histoire et une place au sein de la critique absolument passionnantes. Conservée dans treize manuscrits<sup>23</sup>, ce qui prouve

---

20 Plusieurs manuscrits contiennent la chanson dans son ensemble (A1, A2, A4, B1, B2 et C, selon le découpage proposé par Frappier), tandis que d'autres n'en conservent que des fragments (A3 et D).

21 Ernest Langlois, *Le Couronnement de Louis : chanson de geste du XIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 1966.

22 *Le Couronnement de Louis*, édition, introduction et notes de Yvan Lepage, Paris, Droz, 1978.

23 La longue liste de manuscrits peut être consultée dans : *Aliscans*, texte établi par Claude Régnier, présentation et notes de Jean Subrenat, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 9-12. Il existe par ailleurs de nombreux fragments répertoriés, dont certains sont inclus dans cette édition.



son succès considérable, cette chanson possédait en effet, aux yeux des chercheurs du début du siècle, de nombreuses et attrayantes incohérences internes<sup>24</sup>, qui la posaient en porte-à-faux vis-à-vis des autres œuvres contemporaines. Or, alors que l'on s'interrogeait encore sur sa place et sa valeur, par ailleurs incontestées, le manuscrit unique détenant la *Chanson de Guillaume*<sup>25</sup>, une forme archaïque des *Aliscans*, fut découvert, ouvrant par là même les portes à une infinité de possibilités. Et bien que les deux chansons possèdent certaines variantes, elles ont toutes deux une valeur propre qui empêche tout à fait d'étudier l'une sans un regard constant sur l'autre.

À la lumière de ces faits, nous avons choisi d'intégrer ces deux œuvres à notre corpus. Concernant la *Chanson de Guillaume*, nous nous servons de l'édition de François Suard<sup>26</sup>, réalisée à partir de celle de Duncan McMillan<sup>27</sup> : elle est d'une part la plus récente, et possède donc un regard éclairé sur les études réalisées jusqu'alors, et d'autre part, elle est celle qui, à notre sens, offre un texte à la fois fidèle et intelligible de l'original manuscrit. Dans le cas d'*Aliscans*, notre choix s'est vite porté sur le travail commun de Claude Régnier et Jean Subrenat<sup>28</sup>, qui se veut un aboutissement érudit de la réflexion sur l'établissement et la recherche sur l'œuvre, et qui présente l'avantage non négligeable de fournir de nombreux fragments et appendices<sup>29</sup>.

La *Bataille Loquifer*<sup>30</sup> aurait été composée par un certain Jendeus ou Graindor de Brie, au début du XIIIe siècle. Elle fait directement suite à *Aliscans*, et raconte de quelle manière Rainouart sauve encore une fois les terres françaises de la convoitise des Sarrasins, notamment à travers son duel avec Loquifer. Après la défaite de leur champion, les Sarrasins font enlever Maillefer, le fils de Rainouart, afin de l'élever en

---

24 Raymond Weeks propose ainsi une sorte de compte-rendu des incompréhensions d'alors (il dénombre ainsi trente « inconséquences » principales) face à cette chanson : Raymond Weeks, « Études sur *Aliscans* », *Romania* XXX, 1901, p.185-191. Il expose de nombreuses théories intéressantes sur l'authenticité ou non des *Aliscans*, l'année même, cruelle ironie, de la découverte de la *Chanson de Guillaume*.

25 Londres, British Library, *Additional*, 38663.

26 *La Chanson de Guillaume*, texte établi, traduit et annoté par François Suard, Paris, Livre de Poche, 2008.

27 *La Chanson de Guillaume*, texte établi et annoté par Duncan McMillan, Paris, Société des anciens textes français, 1949.

28 *Aliscans*, texte établi par Claude Régnier, présentation et notes de Jean Subrenat, Paris, Honoré Champion, 2007.

29 *Aliscans*, *ibid.*, p.525-564. Cette version présente aussi l'avantage de contenir un important développement sur les combats de Rainouart (la longue accumulation de duels), nécessaire à notre étude, et qui est absent de certains manuscrits.

30 On trouve aussi le titre « *la bataille de Loquifer, d'Avalon et de Renoart* » dans le ms. B.n.F., fr. 1449.



Sarrasin. Rainouart part donc à sa poursuite en bateau, mais, après un bref passage sur l'île d'Avalon, il doit s'avouer vaincu. Quatre versions de cette chanson nous sont parvenues. Trois versions en vers décasyllabiques : la première a été éditée par J. Runeberg<sup>31</sup>, la seconde, considérée comme la « vulgate »<sup>32</sup>, par M. Barnett<sup>33</sup>, et la troisième par X. Pamfilova<sup>34</sup>. Enfin une version en prose, éditée en 1913 à partir de deux manuscrits du XVe siècle<sup>35</sup>. Si les prémices de la chanson sont les mêmes dans les versions de Runeberg et de Barnett, le traitement qui est fait du duel de Guillaume et Desramé<sup>36</sup>, ainsi que la poursuite de Rainouart sur les mers, est totalement différente. En effet, dans l'édition de Runeberg, Desramé, vaincu, se contente de faire le mort, et s'enfuit grâce à l'aide d'un oiseau fabuleux. Dans la version de Barnett, Guillaume décapite Desramé, fait d'ailleurs problématique suivant les différentes versions du *Moniage Rainouart*. De même, on peut y voir Rainouart parcourir les mers à la recherche de Maillefer, et y rencontrer monstres et sirènes, après un bref séjour en Avalon. Ce passage, aux connotations romanesques, et qui puise allègrement dans la matière de Bretagne, est totalement absent de la version de Runeberg<sup>37</sup>. Le choix de l'édition de Runeberg s'est imposé, selon lui, par la présence, dans la version *Ars./Boul.*, du fameux « vers orphelin », absent des autres versions<sup>38</sup>.

Ce texte, ou plutôt sa version originale qu'a choisi d'éditer M. Barnett, a

31 *La bataille Loquifer I*, texte établi par Johannes Runeberg, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1913. Cette version est basée sur les manuscrits des fonds des bibliothèques de Boulogne-sur-Mer et de la B.n.F. Cette version a été réalisée à partir des manuscrits suivants : *Ars.* Paris, Bibl. De l'Arsenal 6562 ; *Boul.* (C), Boulogne-sur-Mer, Bibl. Municipale, Anc. Fonds St. Bertin 192.

32 *La Bataille Loquifer*, texte établi par Monica Barnett, Oxford, Blackwell, 1975, p.1.

33 *La Bataille Loquifer*, texte établi par Monica Barnett, Oxford, Blackwell, 1975. Cette version est quant à elle basée sur plusieurs manuscrits du fonds de la B.n.F. : A2 (b) Paris, B.n.F., fr.1449 ; A3 (B), Paris, B.n.f. fr. 368 ; A4 (T) Milan, Bibl. Trivulziana, n°1025 ; B1 (L) Londres, British Museum, Royal 20 D XI ; B2 (V) Paris, B.n.F., fr. 24369 ; D (e) Paris, B.n.F., fr.1448 ; E (C) Berne, Buergerbibliothek No.296 ; (F) (d) Paris, B.n.F., fr. 2494.

34 Publié dans *Romania* LXII, 1931.

35 Paris, B.n.F. 796/7565 et Paris, B.n.F. 1497. Selon Barnett, Runeberg ignorait d'ailleurs, en publiant sa chanson, l'existence de cette version en prose. Cf. *La Bataille Loquifer*, texte établi par Monica Barnett, *op. cit.*, p.1. Il y fait pourtant de nombreuses références dans son étude de 1905... Johannes Runeberg, *Études sur la Geste Rainouart*, Helsingfors, 1905, p.14.

36 Problématique notamment vis-à-vis de *Foucon de Candie*, chanson censée faire suite au *Moniage Rainouart*, et dans laquelle Desramé est le principal ennemi des troupes chrétiennes.

37 La version en prose nous montre bien quant à elle la mort de Desramé, mais l'épisode du séjour de Rainouart à Avalon est absent.

38 Ce vers orphelin était, toujours selon Runeberg, une preuve de l'authenticité et de la primauté de cette version sur les autres. Jeanne Whatelet-Willem, « compte rendu sur l'édition de la *Bataille Loquifer* par Monica Barnett », *Cahiers de civilisation médiévale*, Volume 25, Numéro 97, 1982, p. 63 – 65. Madeleine Tyssens conclura cependant que le vers orphelin de *Ars.* et *C.* provient de la version du modèle commun de ces deux manuscrits, et non de l'original. Madeleine Tyssens, *La geste de Guillaume d'Orange dans les manuscrits cycliques*, Paris, Les Belles Lettres, 1967, p.162-176.

longtemps été mal perçu par les médiévistes<sup>39</sup>, notamment du fait de son goût trop prononcé pour le romanesque, ainsi que pour son emprunt manifeste à la matière de Bretagne, pourtant caractéristique de la mouvance générique du XIIIe siècle. Runeberg nous apprend qu'au début du siècle, « L'opinion généralement admise sur la *B.L.* est que ce poème manque absolument de toute espèce de valeur »<sup>40</sup>, avis qu'il appuie en disant le partager, prétextant que les seuls éléments intéressants sont les ajouts d'influence celtique qui transparaissent au fil de quelques épisodes, ainsi que les emprunts à d'autres chansons. Il faudra ainsi attendre la deuxième moitié du XXe siècle pour que cette chanson soit de nouveau considérée comme digne d'étude, et que les médiévistes y jettent un regard neuf.

Un réel problème s'est offert à nous lorsqu'il a été question de choisir l'édition de référence de la *Bataille Loquifer* à privilégier, étant donné que nous sommes en présence de deux versions fort différentes d'une même chanson. Aussi, bien que Jeanne Whatelet-Willem insiste sur ses nombreux problèmes techniques<sup>41</sup>, et que le texte mis en avant par Runeberg puisse être considéré comme davantage authentique, nous utiliserons majoritairement l'édition de Barnett, d'une part pour la logique interne des variantes offertes en regard de l'ensemble de la Geste Rainouart<sup>42</sup>, d'autre part car l'épisode d'Avalon, manquant dans l'édition de Runeberg, dont l'étrangeté est au demeurant sans conséquences au regard du *Moniage Rainouart*, nous semble indispensable à une étude approfondie de l'œuvre.

Dernière chanson de la Geste centrée sur le jeune géant, le *Moniage Rainouart*, datant de la fin du XIIe ou du début du XIIIe siècle et d'auteur inconnu<sup>43</sup>, nous montre

39 L'opinion avancée par Gérard Bertin lors de son édition du *Moniage Rainouart* est d'ailleurs représentative : voir *Le Moniage Rainouart I*, texte établi par Gérard Bertin, Paris, Éditions A. & J. Picard, 1973, p.XLI – XLIV. Voir aussi : Jeanne Whatelet-Willem, « compte rendu sur l'édition de la *Bataille Loquifer* par Monica Barnett », *op. cit.*, p. 63. De même, Madeleine Tyssens la qualifie de « chanson la plus médiocre du cycle » : Madeleine Tyssens, *La geste de Guillaume d'Orange dans les manuscrits cycliques*, Paris, Les Belles Lettres, 1967, p.265.

40 Johannes Runeberg, *op. cit.*, p.151.

41 Jeanne Whatelet-Willem, « compte rendu sur l'édition de la *Bataille Loquifer* par Monica Barnett », *op. cit.*, p. 63-65.

42 Cette version nous semble en effet être, comme nous le développerons, celle qui présente le plus de cohérence dans un cadre cyclique : elle présente moins d'incohérences vis-à-vis des autres œuvres du cycle.

43 Bien qu'on puisse l'attribuer à un certain Guillaume de Bapaume ou Graindor de Brie, qui semble cependant en être davantage le remanieur que l'auteur. Voir : Johannes Runeberg, *op. cit.*, p.60-64 ; Madeleine Tyssens, *la geste de Guillaume d'Orange dans les manuscrits cycliques*, *op. cit.*, p.274-278 et p.289-293 ; Wilhelm Cloetta, « Graindor von Brie und Guillaume von Bapaume », dans *Festgabe ad.*

un Rainouart plein de tristesse qui ne souhaite rien moins que quitter le siècle et s'essayer à la vie monastique, ce qui sera évidemment peine perdue. Après une série de scènes comiques qui illustrent à quel point le chevalier peine à s'intégrer, les moines essaieront de le faire tuer, quitte à renier Dieu et à demander l'aide des Sarrasins. Assiégé dans le palais de Thibaut, alors chef des Sarrasins d'Espagne, Guillaume et Maillefer viendront à son aide. Le conflit se résoudra encore une fois à travers un duel de champion, entre Rainouart et Gadifer, un monstrueux géant. Une fois la victoire acquise, et les païens mis en déroute, Rainouart retournera dans son abbaye, pour y mourir en saint, suivi de peu par son fils. Madeleine Tyssens voit dans cette chanson deux œuvres distinctes à la base, qui auraient été réunies par la suite : le *Moniage* à proprement parler, et la partie sur Gadifer<sup>44</sup>.

À l'inverse de la *Bataille Loquifer*, qui a connu une réception moderne plutôt mitigée, le *Moniage Rainouart* s'est quant à lui distingué d'une part pour ses riches qualités littéraires (respect des normes textuelles de la chanson de geste et traitement des personnages) et son intertextualité (la proximité avec le *Moniage Guillaume* par exemple<sup>45</sup>), d'autre part par des procédés comiques réels, et non plus basés sur le simple ridicule comme dans *Aliscans*. Il est cependant important de noter dès maintenant que le *Moniage Rainouart*, contrairement à ce qu'ont pu penser nombre de chercheurs, à l'image de P. Paris et M. Nyrop, n'est en rien une imitation comique ou une parodie du *Moniage Guillaume*, comme le soulignait déjà Runeberg au début du siècle<sup>46</sup> : si les thématiques sont effectivement très proches, nous nous emploierons justement à démontrer que le traitement et le but de ces deux personnages sont fondamentalement différents et visent chacun à des objectifs parfois opposés. Dans sa confrontation perpétuelle avec les moines, Rainouart multiplie les scènes de burlesque et les ridiculise ainsi que les vertus de la vie monastique<sup>47</sup>. Gérard Bertin qualifie ainsi cette chanson « d'œuvre pure dans son genre et libre de l'immixtion d'épisodes fantastiques ou d'escapades amoureuses, le travail d'un auteur maître de son métier »<sup>48</sup>.

---

*Mussafia*, Paris, Halle, 1905, p.255-275.

44 Madeleine Tyssens, *La geste de Guillaume d'Orange dans les manuscrits cycliques*, op. cit., p.287.

45 Voir Deuxième Partie, A, 1, e et f.

46 H. J. Runeberg, *Études sur la Geste Rainouart*, op. cit., p.152.

47 Voir Deuxième Partie, A, 1.

48 *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p. XLII. Madeleine Tyssens insiste néanmoins sur le peu de valeur, selon elle, de toute la seconde partie de la chanson (*Gadifer*) « d'une médiocrité remarquable », et en particulier le combat de Rainouart et Gadifer, qui n'est qu'une copie impropre de celui contre Loquifer :

C'est donc sans surprise que nous nous servons de l'édition du *Moniage Rainouart* de ce dernier<sup>49</sup> du fait de son exhaustivité<sup>50</sup> : sous sa forme versifiée, l'œuvre nous est parvenue à travers neuf manuscrits, divisés en trois versions éditées chacune par Bertin<sup>51</sup>. Nous nous servons particulièrement du *Moniage Rainouart I*, qui est reconnu comme étant la version la plus « authentique »<sup>52</sup>, et celle qui respecte au mieux la logique narrative de l'ensemble du petit cycle de Rainouart. Il existe aussi une version romanesque en prose<sup>53</sup>, datant du XVe siècle, qui présente de façon abrégée les mêmes péripéties, bien que le ton général de l'œuvre soit celui de « parfaits gentilshommes du XVe siècle »<sup>54</sup>, que nous avons choisi, à la lumière de sa période de rédaction, de traiter de manière minime.

Le *Moniage Guillaume*, enfin, vient achever l'ensemble du « petit cycle » dédié à Guillaume d'Orange. En effet, après la mort de Guibourc, Guillaume désire finir sa vie parmi les moines de l'abbaye d'Aniane. Cependant, le caractère féroce et emporté du chevalier a du mal à se plier aux règles de la vie monastique, raison pour laquelle les moines finissent par essayer de le faire tuer. Ne parvenant pas à s'intégrer, Guillaume quitte donc cette abbaye pour chercher une retraite plus tranquille au fond d'un désert. Néanmoins, son séjour dans son ermitage est ponctué de nombreuses péripéties, emprisonnement de sept ans à Palerme, duel contre un géant à Paris puis contre le Diable : le traditionnel combat contre l'Ennemi, avant que Guillaume ne puisse achever sa vie en odeur de sainteté. Outre les rapports manifestes ici entre Histoire et Fiction, cette chanson est particulièrement intéressante en ce qu'elle vient clore, dans l'ensemble des manuscrits cycliques, la trame basée sur le personnage de

---

Madeleine Tyssens, *La geste de Guillaume d'Orange dans les manuscrits cycliques*, op. cit., p.286-289.

49 *Le Moniage Rainouart I*, texte établi par Gérard Bertin, Paris, Editions A. & J. Picard, 1973. *Le Moniage Rainouart II et III*, texte établi par Gérard Bertin, tome I et II, Paris, Editions A. & J. Picard, 1988.

50 L'édition de Paola Bianchi De Vecchi n'étant en effet axée que sur le *Moniage Rainouart II* à travers un manuscrit conservé à Berne. *II « Moniage Rainouart » secondo il ms. di Berna*, Introduction, édition et notes de Paola Bianchi De Vecchi, Perugia, presso l'Istituto, 1980.

51 Le *Moniage Rainouart I* correspond aux manuscrits de la famille C, selon l'identification effectuée par Bertin : C1 (*Ars.*) Paris, Bibl. de l'Arsenal, *Ars.* 6562 (ancienne côte) et C (*Boul.*) Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque municipale, *Boul.* 192. Le *Moniage Rainouart II*, quant à lui, correspond à la famille B : B1, Musée britannique, Royal 20. D. XI ; B2 B.n.F., fr. 24370. Enfin, le *Moniage Rainouart III* correspond aux manuscrits de la famille A : A1 B.n.F., fr. 774 ; A3 B.n.F., fr. 368 ; A4 Milan, Bibl. Trivulziane 1025 (*Triv.*).

52 *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.XXII-XXVII.

53 Celle-ci est conservée dans deux manuscrits : B.n.F. fr. 796 et B.n.F. fr. 1497.

54 *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.XV.

Guillaume d'Orange.

Cette chanson en vers décasyllabiques, datant de la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle<sup>55</sup>, a été conservée dans huit manuscrits : on distingue habituellement deux versions différentes<sup>56</sup> ; La première, dite rédaction « courte », comprend seulement la première tentative de vie monacale de Guillaume dans l'abbaye d'Aniane<sup>57</sup>. La deuxième quant à elle, dite rédaction « longue », compte, outre sa tentative à Aniane, la totalité des péripéties qui l'amèneront finalement à son ultime ermitage<sup>58</sup>.

Si la version « courte » est disponible dans l'édition faite par Cloetta<sup>59</sup>, accompagnée d'une version qui se présente comme « longue », nous avons préféré dans le cadre de cette étude nous référer à l'édition de Nelly Andrieux-Reix<sup>60</sup> d'une part car la rédaction « longue » de Cloetta semble être davantage un amalgame des différentes versions qu'un travail structuré et authentique ; d'autre part car celle que nous présente N. Andrieux-Reix<sup>61</sup> est essentiellement basée sur le manuscrit le plus représentatif de la rédaction longue<sup>62</sup>.

Le choix de ces chansons s'explique donc aisément : ce corpus comprend la totalité des œuvres épiques mettant en scène Rainouart, centre de gravité de l'étude, mais surtout il réunit celles qui nous présentent Guillaume et le jeune Sarrasin comme des guerriers proprement « démesurés » au regard de leur entourage. Le *Couronnement de Louis*, les *Enfances Guillaume* et le *Moniage Guillaume* sont de même autant de miroirs à partir desquels étudier les différentes phases de la vie du jeune géant selon un jour plus traditionnel et conforme au canon de la chanson de geste.

Le personnage de Rainouart est bien connu des médiévistes, et il existe déjà

---

55 Selon Cloetta, la première partie (v.1-3116) a été composée vers 1160, la seconde (v.3117-4495) vers 1170, le reste vers 1180. Cf. *Les deux rédactions en vers du « Moniage Guillaume »*, édition et notes de W. Cloetta, Paris, Société des anciens textes français, 1911.

56 Madeleine Tyssens va plus loin en affirmant qu'il s'agit même de chansons très nettement distinctes, et non pas de versions différentes d'une seule et même œuvre : Madeleine Tyssens, *La geste de Guillaume d'Orange dans les manuscrits cycliques*, op. cit., p.299.

57 Cette rédaction « courte » n'est présente qu'à travers deux manuscrits : Paris, Bibl. De l'Arsenal 6562 et Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque municipale 192.

58 La rédaction « longue » est présente dans les autres manuscrits : Paris, B.n.F. fr. 774, fr. 368, fr. 24370 ; Milan, Bibl. Trivulzienne 1025 ; Londres, B.M. Royal 20 D XI ; et Berne, Bibl. De la Ville 296.

59 *Les deux rédactions en vers du « Moniage Guillaume »*, édition et notes de W. Cloetta, op. cit..

60 *Le Moniage Guillaume, chanson de geste du XII<sup>e</sup> siècle*, texte établi et traduction par Nelly Andrieux-Reix, Paris, Honoré champion, 2003.

61 *Le Moniage Guillaume, chanson de geste du XII<sup>e</sup> siècle*, *ibid.*, p.13 et 20.

62 B.n.F. fr. 774, daté de la deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle. Ceci ne nous empêchera pas pour autant, ponctuellement, de nous référer au travail d'édition de Cloetta, et notamment à ses outils critiques.

nombre d'articles qui lui sont consacrés : il possède d'ailleurs sa propre partie dans les actes du colloque *Burlesque et dérision dans les épopées de l'Occident médiéval*, intitulé « Rainouart et ses émules dans la chanson de geste », ce qui illustre parfaitement le traitement majoritaire qui est fait du personnage de nos jours. Rainouart, au sein d'un genre aussi codifié que celui de la chanson de geste, apparaît comme décalé, importun, voire parfaitement gênant, et rebute bien souvent les chercheurs qui s'arrêtent à son rôle apparent d'aide bouffonne de Guillaume, et de parodie de celui-ci.

Le rôle de Rainouart, au sein de notre corpus est bien plus important que celui qu'on pourrait lui accorder suite à une première lecture, et méritait une étude approfondie. Afin d'en rendre compte, nous nous intéresserons au noyau des chansons de geste : ses personnages, et, dans le cadre de notre corpus, à Guillaume d'Orange, Louis et bien sûr Rainouart. Ceux-ci nous permettront d'aborder la question de la tradition du cycle de Guillaume d'Orange et de la Geste Rainouart, et de nous interroger sur la légitimité et la valeur de cette tradition, fondée sur les variantes des manuscrits, leur raison d'être, ainsi que leurs apports. Nous tracerons également les liens entre ces trois personnages, aussi bien sur le plan purement littéraire que sociétal et historique, car si Guillaume et Rainouart sont les héros d'un genre, ils sont aussi les échos de phénomènes et d'événement réels, notamment la distinction des trois ordres de la société médiévale, mais aussi les liens qui existent entre eux au sein de la société féodale. Les rapports de Guillaume et de Rainouart, ne seront pas non plus sans évoquer l'évolution même du type du guerrier : du simple cavalier au « chevalier » bien sûr, mais aussi la transmission de pouvoir de Guillaume à Rainouart avec toute la symbolique que cela implique, passant par le sens de la fonction de cette chevalerie au sein du genre épique, ainsi que le levier essentiel à cette évolution ou mutation : le *furor*, tantôt purement guerrier, tantôt mystique.

*Furor*, qui ne sera, comme nous le verrons, qu'un prétexte à la dérive épique, à son débordement, tel un flot incontrôlable de sens à travers les personnages clefs du corpus désigné. Bien loin du sérieux que l'on impute habituellement à la chanson de geste, nous aborderons la question du comique qui sous-tend tout le rôle de Rainouart, mais aussi parfois celui de Guillaume, voire de Louis à travers un certain ridicule,



pourtant au service de l'Histoire. L'aspect décalé, carnavalesque, de Rainouart en particulier, qui a été mainte fois dénoncé par la critique, se révélera être essentiel à notre étude, car loin d'être une simple fantaisie des auteurs, il s'agit, à travers Rainouart, de mettre en marche une nouvelle codification du genre épique et de ses personnages, d'interroger sur sa fonction et la perception d'un monde masculinisé, hiérarchisé et chrétien, où la place de l'autre se réduit bien souvent seulement à celle de l'adversaire. L'occasion, pour nous, d'insister sur le paradoxe et la complémentarité de deux notions : celles du gigantisme et du monstrueux, loin des acceptions modernes auxquelles nous sommes accoutumés.

Ces réflexions multiples, qui ouvrent le débat aussi bien à la Littérature, l'Histoire et la Philosophie, nous permettront de conclure sur le lien étroit, mais aussi obscur, entre mythes, traditions héroïques et populaires et Littérature, notamment grâce aux études duméziliennes et griswardiennes, révélatrices d'une tri-partition de la société s'appuyant sur un héritage indo-européen. Ce dernier, permettant une classification de nos personnages, a aussi l'avantage de faire ressurgir des traits communs, des *topoi* et schèmes entre les œuvres de notre corpus, mais aussi entre les genres littéraires médiévaux en général, ainsi qu'avec ceux des siècles postérieurs. Rainouart et Guillaume, et leur démesure, aussi bien dans l'action et le comportement, se révèlent ainsi être les relais novateurs et appréciés de concepts, pour les siècles postérieurs : de Jean de l'Ours à Robert le Diable, en passant par certains contes de fées, ces apports mythiques achèveront d'éclairer le rôle de Guillaume et Rainouart, géants de la littérature à plus d'un titre. Pourtant, c'est davantage à travers la possibilité d'une éventuelle quatrième fonction indo-européenne que semblerait s'expliquer l'hybridation et la complexité du personnage.

**PREMIERE PARTIE : La figure épique : le chevalier, le  
guerrier et le héros**



## Chapitre A : Le cycle de Guillaume en contexte

### 1 – la tradition du cycle

Bertrand de Bar-sur-Aube, dans *Girart de Vienne*, nous présente sous le terme de « gestes », les trois principaux ensembles épiques qui seront par la suite désignés comme cycles :

« N'ot que trois gestes en France la garnie ;  
Ne cuit que ja nus de ce me desdie.  
Des rois de France est la plus seignorie,  
Et l'autre après, bien est droiz que je die,  
Fu de Doon a la barbe florie,  
Cil de Maience qui molt ot baronnie [...]  
De ce lingnage, ou tant ot de boidie,  
Fu Ganelon [...]  
La tierce geste, qui molt fist a prisier,  
Fu de Garin de Monglenne au vis fier [...]  
Lor droit seignor se penerent d'aidier [...]  
Crestienté firent molt essaucier,  
Et Sarrazins confondre et essillier »<sup>63</sup>.

Trois ensembles donc : celui du Roi, celui de Garin de Monglane, et celui de Doon de Mayence. À travers cette approche, le terme de « geste » peut se comprendre à la fois comme regroupement de chansons, c'est-à-dire comme cycle<sup>64</sup>, mais aussi comme ensemble familial, comme lignage, ce qui tendrait à prouver, selon D. Boutet, que « l'intérêt premier d'un cycle épique serait [...] de restituer les exploits d'un lignage, sur plusieurs générations, mais en demeurant dans une tranche historique cohérente »<sup>65</sup>. Alors que le cycle du roi trône au sommet de cette tripartition, sûr de son prestige, on perçoit vite que pour les deux suivants chacun propose un univers où coexistent les thèmes de la royauté et de la féodalité : d'un côté les barons révoltés, sans cesse en rébellion contre l'autorité royale (Doon de Mayence), de l'autre les fidèles vassaux qui persistent envers et contre tous à asseoir la suprématie royale à travers guerres féodales

63 Bertrand de Bar-sur-Aube, *Girard de Vienne*, édition de W. Van Emden, Paris, Picard, 1977.

64 Comme la « Geste » Rainouart par exemple.

65 Dominique Boutet, *Formes littéraires et conscience historique, aux origines de la littérature française 110-1250*, Paris, P.U.F., 1999, p.171.

et croisades (Garin de Monglane). Ces deux extrêmes permettent donc au genre de présenter deux visions des relations vassaliques mises en place par la féodalité, et mettent en lumière les moyens de parvenir à une solution en faveur de l'unité : le pardon, le départ en croisade, ou encore la mort. La chanson de geste se veut didactique, et permet d'éclairer, par ces récits ancrés dans un passé plus ou moins glorieux, les conflits qui persistent encore aux XIIe et XIIIe siècles, et notamment l'esprit de rébellion des grands vassaux sous Louis VI.

### **- a) le cycle de Guillaume d'Orange et la Geste Rainouart**

La question des origines de la chanson de geste ne cesse d'être débattue par les médiévistes. On imagine ainsi qu'il y avait, à la base des chansons de geste, une forme purement orale, présentée sous la forme de cantilènes aux VIIIe et IXe siècles. Jean Rychner précise que, selon lui, le jongleur transmettant ses chants n'a pas appris par cœur, ni improvisé, ni écrit, les différents faits des héros des chansons de geste, mais qu'il a brodé à partir d'un canevas qu'il possédait de mémoire<sup>66</sup> : la chanson de geste, sous sa forme écrite, conserverait dès lors cette mouvance, qui présenterait la question des origines, et plus précisément des « originaux », comme caduque. Ainsi, selon cette approche, et du fait même de cette mouvance, les épopées ne devraient jamais être appréhendées comme un tout achevé : « ce ne sont pas des « chansons à lire », ni des œuvres littéraires, mais des « articles de foire » toujours mouvants »<sup>67</sup>. À l'inverse, selon d'autres, l'implication de facteurs humains, des copistes et des remanieurs, induisait une autre conclusion, à savoir que les épopées apparaissent bien comme des poèmes écrits pour être chantés, transmis par des jongleurs qui auraient pu les modifier<sup>68</sup>. M. Tyssens, à propos du cycle de Guillaume d'Orange, conclut ainsi que « ce texte qu'on disait mouvant, multiple et divers, le voilà redevenu un »<sup>69</sup>.

---

66 Jean Rychner, « Observations sur la versification du *Couronnement de Louis* », dans *La Technique littéraire des chansons de geste*, Liège, Les Belles Lettres, 1957, p.161-182.

67 Jean Flori, « l'historien et l'épopée », dans *l'Épopée*, Turnhout, Brepols, 1988, p.87.

68 M. Delbouille, « les chansons de geste et le livre », dans *La technique littéraire des chansons de geste*, Liège, Les Belles Lettres, 1957, p.295-407.

69 Madeleine Tyssens, *La geste de Guillaume d'Orange dans les manuscrits cycliques*, Paris, Les Belles Lettres, 1967, p.453.

La question de la mouvance des textes soulève d'autres interrogations que celle des origines, et notamment celle de l'impact social sur une œuvre, et réciproquement. En particulier dans le cas de la chanson de geste, qui érige en modèle lignages, dynasties royales et liens vassaliques, l'Histoire a un impact direct sur la fiction.

De fait, la chanson de geste, en tant que produit socio-culturel, au sein même de son processus de création, comportait certains impératifs :

« Les chansons qui constituaient le répertoire des jongleurs, pour ne point lasser la curiosité du public, devaient être sobres et courtes : l'intérêt condensé, l'effet dramatique asséné d'un seul coup, l'exposé brutal sans digressions factices, les personnages caractérisés par quelques traits conventionnels frappaient les imaginations et impressionnaient les mémoires. Mais le jour où, plus cultivées, la noblesse et une fraction de la bourgeoisie voulurent posséder des manuscrits et poursuivre à tête reposée la lecture des récits légendaires, on put craindre qu'elles ne se lassent vite de chansons dispersées, sans cohésion et d'une étendue si réduite qu'elles ne pouvaient occuper à elles seules les longues veillées d'hiver. C'est pourquoi, dès le XII<sup>e</sup> siècle, et surtout pendant le XIII<sup>e</sup> et le XIV<sup>e</sup>, on s'efforça de grouper arbitrairement des poèmes qui jouissaient jusqu'alors d'une existence indépendante, en créant entre les personnages une filiation qui n'existait pas à l'origine. La plupart des manuscrits qui nous ont conservé des chansons de geste, sont des manuscrits de compilation, où se trouvent, reproduits à la file, tous les représentants d'une même famille. La popularité du héros sert de réclame et d'étiquette aux personnages secondaires. Ceux-ci doivent donc se grouper autour de lui dans une étroite parenté »<sup>70</sup>.

Au problème de l'auteur et de l'origine des chansons de geste se substitue donc, en particulier dans le cas du cycle de Guillaume, celui des remanieurs.

## **- b) remaniements**

Les textes qui composent l'ensemble du corpus guillelmien ont une spécificité, en ce que s'ils constituaient, pour la plupart, des œuvres autonomes et indépendantes à l'origine<sup>71</sup> ; on a vite ressenti le besoin de les rassembler, et de construire par là-même l'histoire d'une glorieuse lignée, celle des Aymerides.

J. Frappier décrit ainsi le fonctionnement de « l'extension cyclique » :

---

<sup>70</sup> Robert Bossuat, *Histoire de la Littérature Française I, Le Moyen Age*, Paris, Gigord, 1931, p.63.

<sup>71</sup> Voir à ce sujet les recherches de Madeleine Tyssens dans *La geste de Guillaume d'Orange dans les manuscrits cycliques*, op. cit..

« Celle-ci, dans la biographie des héros, a procédé presque régulièrement au rebours de la chronologie ; les exploits de l'âge mûr ont devancé ceux de la jeunesse et les récits des « enfances », des prouesses précoces qui n'attendent pas le nombre des années (Enfances Guillaume, Enfances Vivien, Enfances Garin). Un ordre rétrospectif du même genre, en liaison avec le principe généalogique, s'est manifesté dans l'histoire du lignage. Les fils ont engendré les pères. Guillaume a été le premier héros ; son père Aymeri a été chanté après lui, et, de degré en degré, trouvères et jongleurs ont remonté jusqu'à son arrière-grand-père Garin de Monglane et même jusqu'à Savary d'Aquitaine, père de cet arrière-grand-père. Cependant, l'épopée du héros central s'est prolongée aussi dans des suites latérales, chansons consacrées à ses frères, et, plus encore, dans des suites qui célébraient ses neveux et les enfants de ses neveux. La série ascendante et la série descendante ont été à peu près synchroniques, de sorte que les deux chansons qui dans l'ordre généalogique se trouvent aux extrémités opposées du cycle, celle des « enfances » de Garin, bisaïeul de Guillaume, et celle de Renier, son arrière-neveu, ou plutôt le fils de son arrière-neveu, sont en fait relativement contemporaines. Enfin, un dernier aspect de l'élargissement cyclique a été la jonction de la geste de Guillaume et d'Aymeri avec la tradition épique de Girard de Vienne, et, par la chanson de *Renier*, avec le cycle de la croisade »<sup>72</sup>.

Toutes considérations proprement littéraires et sociales mises à part – pour chaque auteur procédant à la *translatio*<sup>73</sup>, au sens où l'entend E. Doudet, il s'agit de rivaliser avec ses prédécesseurs en prétendant offrir une version meilleure encore – ces divers remaniements éclairent particulièrement l'articulation qui se produit entre les variations des *topoi* et les aspects à la fois historiques, polémiques et didactiques des œuvres et des périodes où elles ont été rédigées, comme le souligne D. Boutet :

« si les cycles épiques paraissent ressasser les mêmes topiques, c'est au contraire souvent pour en affiner ou en modifier la valeur, en fonction de l'analyse à laquelle ils se livrent, et qui vise à la fois à mieux comprendre le présent et à militer pour construire un avenir qui prenne en compte les leçons du passé »<sup>74</sup>.

72 Citation tirée de : Madeleine Tyssens, *La geste de Guillaume d'Orange dans les manuscrits cycliques*, Paris, Les Belles Lettres, 1967, p.25-26.

73 « *Translatio* : la notion a une importance majeure au Moyen Âge. Dieu seul possède aux yeux des médiévaux le pouvoir de création *ex nihilo*. L'artiste, en prise avec la matière, ne fait jamais que transformer ou forger un donné existant. Translater subsume donc les activités d'écriture du clerc. Celles-ci peuvent être diverses : travail de traduction d'une langue dans une autre, ou, dans un sens large alors très commun, entreprise d'interprétation donnant naissance à un autre texte. Car l'un des paradoxes de la littérature médiévale est d'être construite à partir d'une conception théologique du signe qui postule son absolue stabilité (signifié correspondant au signifiant dans la plus grande transparence, ce qui n'exclut d'ailleurs pas les jeux de sens), tout en proposant, dans les conditions de fabrication du texte, la plus grande mouvance, chaque écrit étant réécriture et lecture d'un autre ». Estelle Doudet, « *Translatio* du même au même : autorité et identité littéraires dans les traductions vernaculaires à la fin du Moyen Âge », *Camenae*, N° 3, Novembre 2007, [en ligne] URL : [http://www.paris-sorbonne.fr/fr/IMG/pdf/3\\_Article\\_11\\_Doudet\\_version\\_definitive.pdf](http://www.paris-sorbonne.fr/fr/IMG/pdf/3_Article_11_Doudet_version_definitive.pdf)

74 Dominique Boutet, *Formes littéraires et conscience historique, aux origines de la littérature française*

C'est la nature même de la littérature médiévale : jouer sans cesse la même scène, en modifiant, en ré-interprétant les *topoi* pour donner une meilleure version de l'histoire, toute personnelle aux remanieurs et copistes. De fait, la chanson de geste n'a pu échapper au principe du remaniement, qui est à la fois source de frustration (il est bien souvent malaisé de retracer la généalogie d'une œuvre et de ses variantes) et de richesse dans le cadre de l'étude des textes :

« Si le copiste d'un manuscrit, [...] ajoute l'un ou l'autre vers du modèle qu'il a sous les yeux, il devient de ce fait un remanieur, mais son remaniement n'affecte que sa propre copie et on le repère aisément en comparant cette copie à toutes les autres. Le même principe vaut également pour le manuscrit qui a servi de modèle à toutes les copies d'une famille : le remaniement affecte alors toute cette famille »<sup>75</sup>.

Le cycle de Guillaume d'Orange est le plus imposant de l'épopée médiévale. Constitué entre le XIIe et le XIVe siècles, cet assemblage de chansons narre les exploits d'un lignage : ceux de Guillaume, de son père (Aymeri de Narbonne), de ses six frères (Aÿmer, Bernard, Beuve, Garin, Guibert et Hernaut), de son ancêtre présumé Garin de Monglane, ainsi que de ses neveux (Vivien, Bertrand, Guielin, voire Maillefer et Renier). Seules cinq œuvres de ce cycle lui offrent le rôle de protagoniste<sup>76</sup> : les *Enfances Guillaume*, *Le Couronnement de Louis*, le *Charroi de Nîmes*, la *Prise d'Orange* et le *Moniage Guillaume*<sup>77</sup>. On peut ainsi suivre son évolution depuis son adolescence jusqu'à sa mort, à travers une série d'étapes essentielles, parfois présentées non sans contresens et inconséquences<sup>78</sup>. De son côté, le regroupement constitué sous le terme de « Geste Rainouart », plus modeste, réunit deux, trois, quatre ou cinq chansons, dont la *Bataille Loquifer* et le *Moniage Rainouart*, selon que l'on y intègre

---

110-1250, *op. cit.*, p.181.

75 Madeleine Tyssens, *La geste de Guillaume d'Orange dans les manuscrits cycliques*, *op. cit.*, p.28.

76 Jean Frappier présente ce regroupement comme la « biographie légendaire de Guillaume d'Orange ». Jean Frappier, *Les chansons de geste du cycle de Guillaume*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1955, p.9.

77 Il faut en effet exclure de cette liste, comme nous le montrerons, la *Chanson de Guillaume* et les *Aliscans*, chansons davantage axées sur les rôles successifs de Vivien et Rainouart. Voir Première Partie, A, 2, d et Deuxième Partie, A, 2 b.

78 Comme pour les *Enfances Guillaume* par exemple, écrites au XIIIe siècle, donc bien après les autres chansons centrées sur Guillaume, qui nous présentent une adolescence remettant totalement en cause la logique interne du cycle. De même dans les *Moniages*, Guillaume et Rainouart laissent respectivement leurs terres à l'autre avant de mourir, ce qui est, en terme de chronologie, bien gênant.

*Aliscans, la Chanson de Guillaume et/ou les Enfances Renier*<sup>79</sup>.

Cet ensemble est à tous égards le plus représentatif des cycles de chanson de geste, car la « geste », en tant que famille, lignage, est le centre de gravité autour duquel se nouent intrigues et batailles : on suit ainsi les aventures des chevaliers français d'une seule et même famille sur plusieurs générations. D. Boutet le confirme :

« La geste de Guillaume d'Orange est le modèle même de l'assemblage cyclique épique. Elle s'est constituée progressivement, autour d'un noyau ancien, par le rassemblement de chansons séparées ayant vécu d'une vie autonome avant leur regroupement, mais aussi au moyen de créations ad hoc, proprement cycliques, visant soit à établir un pont entre des œuvres mal ajustées (ainsi de la *Chevalerie Vivien* qui prend place entre les *Enfances Vivien* ou *La Prise d'Orange* et *Aliscans* qui commence en plein cœur de la bataille et appelait donc une soudure, un raccord), soit à étendre la matière à la parenté du héros principal, Guillaume... »<sup>80</sup>.

Le roi est un parent indirect de son vassal (Guillaume offre sa sœur en mariage à Louis), tandis que Chrétiens et Sarrasins se voient rapprochés par le mariage (Guibourc/Guillaume et Rainouart/Aëlis). La fierté du lignage y est tout, et passe parfois, à première vue, au premier plan des motivations des personnages, avant même leur foi ou leur rôle féodal.

La matière de France, ainsi composée, remaniée, réorganisée en cycle, entre en Histoire et en Littérature comme un moyen propice pour retracer des siècles de prestigieuses généalogies. Elle devient rapidement une trace nécessaire à la mémoire collective. Il n'est d'ailleurs pas innocent d'y trouver des personnages tels Charlemagne ou Louis le Pieux, tantôt rois prestigieux, tantôt rois pathétiques : le texte se fait l'écho de l'Histoire et de ses tournants.

## 2 – Féodalité et épopée

« Que peut espérer un historien de notre temps de l'étude des chansons de

---

79 Ainsi J. Runeberg, un des premiers à s'intéresser en profondeur à cet assemblage, comprendra dans la Geste Rainouart la seconde moitié d'*Aliscans* et de la *Chanson de Guillaume* (c'est-à-dire le *Rainouart* primitif, souvent appelé G2), la *Bataille Loquifer*, le *Moniage Rainouart* et les *Enfances Renier* (auxquelles il ajoutait, de manière hypothétique, d'éventuelles *Enfances Rainouart* et un *Maillefer* aujourd'hui perdus). Il a tout d'abord considéré cet ensemble comme une seule et même unité poétique. Johannes Runeberg, *Études sur la Geste Rainouart*, op. cit., p.3.

80 Dominique Boutet, *Le cycle de Guillaume d'Orange*, Paris, Lettres Gothiques, 1996, p.13.

geste ? Beaucoup ! »<sup>81</sup>. Cette affirmation enjouée de Jean Flori illustre à quel point la chanson de geste, tout genre littéraire de fiction qu'elle soit, entretient une relation privilégiée avec un certain fonds historique. L'épopée médiévale, en effet, rend compte à de nombreux égards des réalités sociales, des institutions politiques, voire de l'activité économique de leur époque de création. Plus que par des réalités concrètes, c'est davantage à travers l'esprit de certains thèmes et questions que les chansons de geste portent et nous informent : le rôle du vassal vis-à-vis du roi, le sens du lignage, le type de monarchie idéale, voire le statut et l'utilité des croisades. En ce sens, comprendre la mentalité du guerrier médiéval, aussi bien littéraire qu'historique dans une certaine mesure, ne saurait se faire qu'à l'aune de l'étude des rapports qu'entretiennent chanson de geste et Histoire.

#### **- a) l'esthétique historique**

À l'opposé de nombreux autres genres littéraires, celui de la chanson de geste, bien qu'ayant fortement marqué les mentalités et la postérité, a été relativement éphémère. Apparues sous leur forme écrite dans la seconde moitié du XI<sup>e</sup> siècle, ces œuvres commencent à se raréfier dès la fin du XIII<sup>e</sup> siècle pour finalement disparaître. De fait, leur création servait une motivation particulière, propre aux considérations contemporaines. Après la chanson de geste, le roman devient le grand genre littéraire, et notamment la matière de Bretagne. Arthur succède à Charlemagne, et s'il est toujours question de ce que doit être un bon chevalier, sa fidélité n'est plus tournée vers sa famille, son roi et sa patrie, mais grâce à de subtiles nuances, vers ses frères d'armes et les dames. La chanson de geste est en effet indissociable d'un débat politique, et d'une relation à l'Histoire qui lui est propre, en particulier à travers la question des relations féodales. La question du guerrier épique médiéval ne saurait donc s'appréhender sans prendre en compte l'importance de l'implication de l'Histoire dans sa création et son évolution constante.

Comme le souligne D. Boutet, au sein de la littérature médiévale, le contexte socio-politique se caractérise avant tout comme étant « l'époque de »<sup>82</sup> tel personnage,

---

81 Jean Flori, « l'historien et l'épopée », dans *l'Épopée*, op. cit., p.92.

82 Dominique Boutet, *Formes littéraires et conscience historique, aux origines de la littérature française*



c'est-à-dire la période d'un dirigeant mémorable. Et bien que, comme le précise J.-P. Martin, la chanson de geste propose généralement un « temps clos, structuré autour d'un point d'origine impossible à rapporter à la continuité des ans et des règnes »<sup>83</sup>, et que l'ancrage historique dans le temps des principaux carolingiens soit manifeste, ce n'est pas ici une simple référence, ni même une convention du genre, les faits historiques ont bel et bien leur place au niveau de la trame narrative<sup>84</sup>. La critique a ainsi pu assimiler Louis, le fils de Charlemagne, à Louis le Pieux, accentuant dès lors la définition de ce contexte historique. Le règne de ce dernier, d'ailleurs, a suivi les grandes lignes de son homologue littéraire, en ce qu'il apparaît comme constamment en butte avec ses principaux vassaux qui remettent en cause sa légitimité. De même, les actions guerrières du fameux Guillaume d'Orange, pour disparates qu'elles puissent paraître, sont encore aujourd'hui considérées comme étant principalement inspirées de celles de Guillaume de Gellone, mais pas uniquement, tant semble complexe ce phénomène d'influence et de réappropriation tardive<sup>85</sup>. La forme historique du récit, bien réelle aux yeux du public, ne se veut alors qu'un prétexte visant à une réflexion sur le questionnement contemporain de la chanson de geste, qui ne saurait s'appréhender sans s'interroger sur les mouvements politiques propres à son époque.

Durant la période médiévale, la hiérarchie sociale, extrêmement rigide, apparaissait comme une volonté divine. G. Duby l'explique :

« Dieu, dès la création, a distribué parmi les hommes des tâches spécifiques ; les uns ont mission de prier pour le salut de tous, les autres sont voués à combattre pour protéger l'ensemble du peuple ; il appartient aux membres du troisième ordre, de beaucoup les plus nombreux, d'entretenir par leur travail les gens d'Église et les gens de guerre »<sup>86</sup>.

La société est divisée en trois ordres aux statuts et aux rôles bien distincts, mais qui se

---

110-1250, *op. cit.*, p.110.

83 J.-P. Martin, « Histoire ou mythes : l'exemple de la chanson de geste », dans *l'Épopée : mythe, histoire, société, Littérales*, 1996, p.12. Citation tirée de : Dominique Boutet, *Formes littéraires et conscience historique, aux origines de la littérature française 110-1250*, Paris, P.U.F., 1999, p.113.

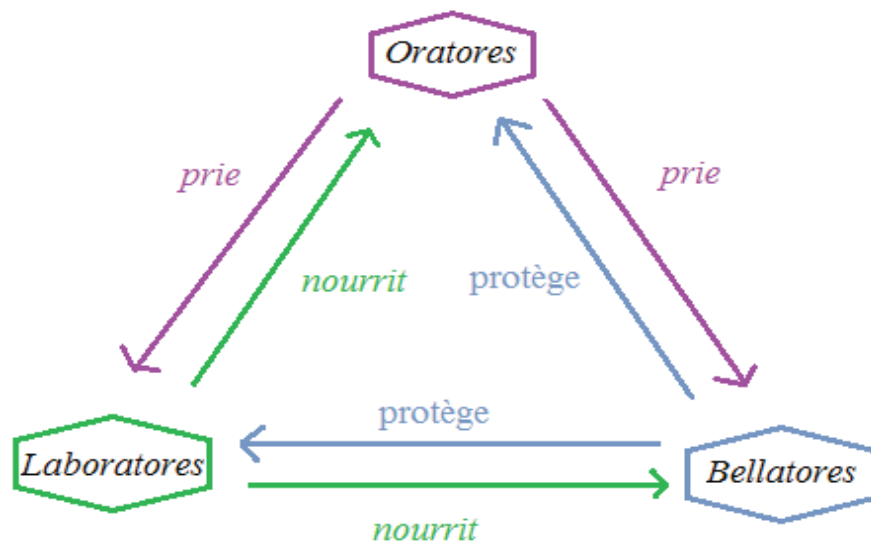
84 Ceci est néanmoins bien plus nuancé dans la Geste Rainouart, dont la superposition de registres et la multiplication d'intrigues empêchent à première vue de les insérer efficacement dans une partie précise du règne carolingien. À peine sait-on que l'on est encore sous le règne de Louis.

85 Voir à ce sujet Alain Corbellari, *Guillaume d'Orange ou la naissance du héros médiéval*, Paris, Klincksieck, 2011, p.80-86 et Florian Mazel, « mémoire héritée, mémoire inventée : Guilhem de Baux, prince d'Orange et la légende de Guillaume d'Orange (XIIe-XIIIe siècles) », dans *Guerriers et moines. Conversion et sainteté aristocratiques dans l'Occident médiéval*, Antibes, APDCA, 2002, p.449-465.

86 Georges Duby, *Féodalité*, Paris, Gallimard, 1996, p.164.



veulent entièrement complémentaires : les *Oratores* (ceux qui prient), les *Bellatores* (ceux qui combattent), et les *Laboratores* (ceux qui produisent). Chacun de ces ordres a ainsi besoin des deux autres pour subsister : les *Oratores* prient pour le salut de l'âme des deux autres classes, les *Bellatores* les protègent, pendant que les *Laboratores* les soutiennent par leur production constante.



Et cette parfaite harmonie s'interprétait alors comme une volonté divine, à même de définir le bon fonctionnement de toute société chrétienne :

« Au tournant de l'An Mil, les interdits édictés dans les conciles de paix conduisirent à sa maturité la théorie des trois ordres qui lentement s'élaborait dans le petit monde des intellectuels. [...] Dans ce cadre, rigide et clair, prirent aisément place toutes les relations de subordination qui s'étaient établies de très longue date entre les travailleurs paysans et les maîtres de la terre, et qui commandent les mécanismes d'un système économique que l'on peut, en simplifiant, appeler féodal »<sup>87</sup>.

La chanson de geste, mais aussi le roman (surtout arthurien), en sont de véritables témoins. Or, dans la chanson de geste, point de paysans au premier plan, ni même de prêtres : au sein d'une hiérarchie si rigide, plus que jamais les individus se considèrent non individuellement, mais au sein d'un des ordres établis<sup>88</sup>. Ce sont ainsi

<sup>87</sup> Georges Duby, *Féodalité*, Paris, Gallimard, 1996, p.164.

<sup>88</sup> Ce qui explique entre autre la confrontation entre certains de ces ordres sur la scène de la geste, et notamment la critique du Clergé, présente dans des chansons comme le *Couronnement de Louis* ou les deux *Moniages*.

essentiellement les rois et chevaliers, les *Bellatores*, qui seront mis à l'honneur, à travers une certaine glorification, qui changera par la suite, du fonctionnement féodal : on glorifie Arthur et ses chevaliers de la Table Ronde dans le corpus romanesque, dans l'optique de la concurrence entre les deux nations et l'ambition des Plantagênet, tandis que ce sont Charlemagne et ses douze pairs qui sont mis à l'honneur dans la chanson de geste.

Celle-ci est d'ailleurs très fortement ancrée dans la féodalité : dans une moindre mesure, elle est un constat du fonctionnement de la féodalité, mais aussi laboratoire sociétal et politique. La féodalité est-elle l'aboutissement de tout ordre politique ? Est-elle un ordre voulu par Dieu ? Comment doit agir envers son roi un vassal qui est bien plus puissant et fortuné que lui ? Comment doit se conduire un roi/empereur vis-à-vis de ses vassaux ? Quelles sont les limites à ne pas dépasser en servant un roi ? Autant d'interrogations qui formeront le cœur des réflexions mais aussi des intrigues épiques médiévales, basées sur ces notions d'alliances. Alliance, mais aussi dépendance : car à travers ce pacte, un homme se livre volontairement à l'emprise de celui qu'il considère comme supérieur, visible notamment, comme le souligne G. Fourquin, à travers une formule du type « Sire, je deviens votre homme »<sup>89</sup>. Alliance donc, mais sous certaines conditions, car les deux individus s'effacent alors derrière leur rôle : ils sont suzerain et vassal. C'est ainsi qu'il faut par exemple comprendre les relations qu'entretiennent Guillaume et Louis : tout lié qu'il soit au lignage des Aymerides par son mariage avec la sœur de Guillaume, Louis n'en reste pas moins son roi, et leurs débats et disputes ont alors constamment une orientation non pas individuelle mais vassalique. Le Cycle est ici une discussion ouverte sur ces relations d'interdépendance : le système féodal étant basé sur une promesse réciproque d'aide et de conseil, le débat s'ouvre sur la question de ce qu'il est juste faire lorsque ce lien est brisé, que ce soit par le roi (cycle de Guillaume d'Orange) ou par le vassal (*Raoul de Cambrai* dans une certaine mesure ou *Gormont et Isembart*). Guillaume, en tant que vassal du roi, protège les frontières des incursions sarrasines, et conquiert même souvent des places fortes qu'il ajoute aux possessions royales. Comment agir dès lors lorsque le roi refuse d'offrir un fief à ses plus fidèles sujets, ou n'apporte ni aide ni conseil pour protéger les terres qu'il a lui-même concédées à son vassal ? La volonté de restituer son fief pour se couper de tout

---

89 Guy Fourquin, *Seigneurie et féodalité au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p.5.

lien de vassalité, un moment présentée comme solution par Guillaume, est alors à comprendre comme particulièrement importante et dangereuse.

G. Duby définit ainsi le fonctionnement de la féodalité :

« La féodalité se caractérise en premier lieu par la décomposition de l'autorité monarchique, et l'on a vu que l'impuissance des rois carolingiens à contenir les agressions extérieures avait hâté, au cours du IX<sup>e</sup> siècle, la dispersion de leur pouvoir. La défense du pays, fonction primordiale de la royauté, passa de manière irréversible, mais très rapide, entre les mains des princes régionaux. Ceux-ci s'approprièrent les prérogatives royales qui leur avaient été déléguées, les incorporèrent au patrimoine d'une dynastie dont ils établirent du même coup les fondements. Ensuite, peu à peu, la plupart des grandes principautés se désagrégèrent elles-mêmes comme s'étaient désagrégés les royaumes. Des chefs de moindre envergure, les comtes d'abord, puis, aux approches de l'An Mil, les hommes qui commandaient dans chaque forteresse, gagnèrent leur autonomie à l'égard des princes »<sup>90</sup>.

L'influence du roi, sous cet aspect, apparaît très amoindrie. Cette définition illustre les troubles qui découlent d'un tel fonctionnement socio-politique : le rabaissement de la figure du roi, et l'indépendance que prendront les seigneurs, mais aussi les guerriers errants, de l'autorité de leur suzerain. Cette préoccupation du lien qui relie le guerrier, en tant que vassal la plupart du temps, à son roi, est une importante question d'actualité au XII<sup>e</sup> siècle qui se retrouve de manière récurrente à travers le genre de la chanson de geste. D. Boutet précise d'ailleurs :

« La fictionnalisation de l'Histoire, qui permet d'entrecroiser autour des personnages les fils des desseins de Dieu, des caprices de Fortune et de la responsabilité individuelle, dépend étroitement de la forme choisie par l'écrivain pour lui donner sens, mais contribue aussi, dans cette période de gestation, à modeler ou à remodeler ces formes »<sup>91</sup>.

La chanson de geste vit véritablement pendant deux siècles (XI<sup>e</sup> – XIII<sup>e</sup>). On s'interroge pourtant peu sur ce phénomène d'extinction du genre, alors que, comme l'indiquent D. Boutet et A. Strubel, passé 1280 « on ne les compte même plus par dizaines »<sup>92</sup>. La réponse tient dans son rôle : bien qu'œuvre littéraire, elle est avant tout manifestation sociale et politique. La chanson de geste est prise de tous. Du peuple au

---

<sup>90</sup> Georges Duby, *Féodalité*, op. cit., p.161-162.

<sup>91</sup> Dominique Boutet, *Formes littéraires et conscience historique, aux origines de la littérature française 110-1250*, op. cit., p.107.

<sup>92</sup> Dominique Boutet et Armand Strubel, *Littérature, politique et société dans la France au Moyen Âge*, Paris, PUF, 1979, p.39.

roi, tous veulent entendre ces exploits épiques<sup>93</sup>, tenus pour des faits historiques, chargés d'idéaux et d'idées synthétisées en trois catégories : la mystique impériale (la *Chanson de Roland* en étant l'exemple parfait), le fier lignage (Le Cycle de Guillaume d'Orange, dans lequel une famille gère le bien public pour pallier un roi faible), et la rébellion (le cycle des barons révoltés qui mettent à mal la royauté). Mais dans chacune de ces catégories existe un fil conducteur qui permet d'offrir une cohérence au genre tout entier : la figure du roi/empereur. Son absence, sa présence, sa faiblesse ou sa force marquent un lot de questionnements retransmis dans l'œuvre et régit la monarchie.

Au centre des préoccupations, on trouve la question de la préservation du mythe impérial, du territoire plus que de l'homme, dont celui-ci n'est finalement que peu dépendant si sa force est maintenue par un baron comme Guillaume, entièrement dévoué à ce mythe. Mais cette vision ne peut empêcher l'évolution du genre, notamment vers le thème de la croisade, qui s'étiole passé 1150 pour ne devenir qu'un rebondissement final, le moyen de sauver l'empire : elle seule, en dernier recours permet une réconciliation des différents partis pour lutter contre un même ennemi, révèle la grandeur d'un roi et sauve le royaume. Elle apparaît en effet comme un moyen salvateur d'unir dans un même but les ennemis d'hier, et de laver dès lors les offenses passées, permettant au vassal dont la loyauté avait été mise à mal de rentrer à nouveau dans les bonnes grâces de son roi, et par-là-même, dans le système féodal prôné par les chansons de geste.

Au-delà des princes et grands vassaux, parfois pourtant plus puissants que le roi lui-même, le souverain doit incarner, ne serait-ce que symboliquement, une fonction d'intérêt général : il n'est pas seulement dirigeant physique d'un peuple, mais symbole d'une autorité suprême et sacrée. Le roi est celui qui doit défendre son peuple et sa terre en une seule et même entité. Alors que l'efficacité de l'autorité royale était, dans les faits, fortement remise en question au début du XI<sup>e</sup> siècle, par son inefficacité à diriger un territoire morcelé, on se tourne de plus en plus vers les grands vassaux pour défendre et commander. Et il faudra attendre le système politique « centralisateur » entamé par Louis VI pour que ce siècle des seigneurs commence à décliner. Les

---

93 Que l'on songe pour illustrer cela aux propos de Jean de Grouchy, dans son *De Musica*, à propos de l'utilité de la geste.

croisades, comme certains conflits internationaux, participeront à ce processus qui entreprend de centraliser les pleins pouvoirs et le prestige collectif au sein de la figure royale, bien qu'après la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, l'échec retentissant de la deuxième croisade freine de manière drastique l'enthousiasme généré par la première, mettant dès lors à mal, non l'unité d'un peuple et d'un territoire, mais l'idée d'unité chrétienne, ce qui sera sensible, par la suite, dans les chansons de geste. Le processus de centralisation des pouvoirs perdurera néanmoins et ne s'achèvera qu'au XIII<sup>e</sup> siècle, sous l'influence de grands monarques comme Philippe Auguste et Philippe le Bel. Ces préoccupations centrales, de même que les différentes manières de les appréhender, seront ainsi visibles, sous diverses formes, à travers la chanson de geste notamment, qui se présente, sous forme narrative, comme reflet historique.

De Roland aux rebellions, le pouvoir monarchique se modifie, et si des guerriers épiques comme Guillaume tentent d'établir une transition entre l'image d'un puissant empereur et celle d'un roi faible, entre la réalité et un idéal plus grand que le reste, notons que la chanson de geste trace une destinée du mythe impérial qui ne cesse de décliner, malgré les tentatives soutenues et pourtant couronnées de succès des grands vassaux. Les rébellions littéraires, comme le soulignent D. Boutet et A. Strubel, sont bien souvent des appels, non pas à la révolte, mais à la prudence, à un retour aux anciennes valeurs, aussi bien pour le roi que pour certains barons devenus trop indépendants. C'est l'exemple même de Girart de Roussillon, qui, dans le cycle de Doon de Mayence, doit son fief et les droits de l'alleutier à Charles Martel, et qui se considère pourtant comme indépendant malgré cette grande dette. Il commet là une erreur, d'autant plus que le roi avait conservé les droits de chasse et de conroi. Cette autorité ne se voulait pas que symbolique, et devient le reflet d'une évolution de mœurs : au XII<sup>e</sup> siècle, le fief, devenu héréditaire, est considéré par les vassaux comme un acquis. On rend donc hommage au suzerain parce qu'on possède un fief : le fief n'est plus dès lors un bénéfice lié à l'hommage vassalique. Ce retournement de pensée, qu'on trouve dans certaines chansons de geste, met en avant la question de la souveraineté et de la propriété qui simplifie pourtant la pyramide féodale : l'hommage devient unique et une hiérarchie s'installe, à laquelle il ne faut jamais faillir.

Condamnation pure et simple de mauvais agissements, ou achèvement d'une évolution d'un système de pensée prenant non plus l'intérêt commun, mais l'intérêt

personnel comme idéal, le cycle des barons révoltés divise encore la critique. Sans doute faut-il comprendre, à l'instar de D. Boutet et A. Strubel, que les rebellions tiennent de ces deux propositions. La chanson de geste a évolué sous l'impulsion de la politique et de l'histoire ; la littérature se basant sur des faits et idéaux nouveaux ou détournés. La croisade en est une preuve : initialement grand projet fédérateur, triomphe de la chrétienté, elle devient petit à petit un ressort de la littérature, un simple *topos* à mesure qu'elle se vulgarise. A mesure qu'elle s'impose dans les mentalités, elle parasite par là même les réalités de la littérature et ses codes. Depuis la Première Croisade, notons que l'adhésion des rois et du peuple à ce principe a fortement décliné, suite aux échecs consécutifs. La Quatrième Croisade, au tout début du XIII<sup>e</sup> siècle, en est un exemple flagrant. La seule solution proposée pour palier au rassemblement des esprits précédemment engendré par les croisades est la Paix de Dieu : la pacification du royaume, la reconnaissance de la hiérarchie féodale et de l'autorité du roi. Pour reprendre les termes de E. Köhler, c'est « l'idéalisation féodale d'une réalité en pleine dégradation »<sup>94</sup> qui nous est présentée.

C'est sous cette autorité qu'une dernière modification apparaît dans les chansons de geste, visible dans le cycle de Guillaume d'Orange : avec les bouleversements économiques et démographiques du XII<sup>e</sup> siècle, apparaît la bourgeoisie<sup>95</sup>. La palette sociale s'élargit, et le cycle de Guillaume fait dès lors défiler nobles, aristocrates, haut clergé, mais aussi bourgeois, paysans, et gredins<sup>96</sup>.

Mais la spécificité du cycle de Guillaume est aussi de mettre en scène une pure représentation du Mal bien plus développée que dans les autres chansons de geste<sup>97</sup>, les Sarrasins, qui ont tort par nature. Les combattre ne pose aucun problème ni questionnement, contrairement au fait de combattre des vassaux ou barons révoltés. Dans le cas de Guillaume, la démesure du héros affermit le pouvoir royal ; dans le cas

---

94 Erich Köhler, *L'aventure chevaleresque*, Paris, Gallimard, 1974, p.9.

95 C'est-à-dire les habitants aisés des villes, qui émergent avec la renaissance urbaine des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles, possédant plus de droits que les serfs, et qui tenteront bien souvent, grâce à leur richesse, de s'élever aux mêmes sommets que la noblesse. Voir pour un développement : Simone Roux, *Les racines de la bourgeoisie*, Paris, Sulliver, 2011 et Jean Favier, *Le bourgeois de Paris au Moyen Âge*, Paris, Tallandier, 2012.

96 Voir Deuxième Partie, A, 1, d et e.

97 La *Chanson de Roland* n'agit évidemment pas différemment mais la nature même du cycle, et sa reprise cyclique de Sarrasins précis, nommés et clairement identifiés, entretient une réelle « mythologie » du Sarrasin, bien plus développée que les présentations éphémères que l'on peut rencontrer dans des œuvres autonomes.

des barons révoltés, elle le met au contraire en péril. Elle offre donc un terrain favorable à un raisonnement sur la relation féodale, la manière dont les différents protagonistes doivent interagir de manière à vivre en harmonie sous la figure tutélaire du roi. La question de l'influence est donc au cœur du débat : tout comme l'Histoire influence la Littérature dans ses thèmes et la mise en place de ses valeurs, la Littérature tente aussi d'influencer l'Histoire, en se voulant didactique, notamment à travers la représentation des relations, apaisées ou conflictuelles, du roi et de ses vassaux.

### **- b) le guerrier et son roi**

Durant cette période, toute la littérature se réclame de la « vérité ». D. Boutet parle ainsi de « référentialité historique délibérée »<sup>98</sup>, tandis que l'histoire narrée dans les chansons, d'inspiration carolingienne, sert de cadre didactique à une leçon offerte au goût du jour aux vassaux, nobles et rois des XI<sup>e</sup>, XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Mais alors que l'accent est mis sur la personne du roi, de l'empereur, que ce soit par sa présence ou son absence, significative dans le cadre du cycle des barons révoltés, et que l'on nous propose certaines visions de la monarchie, tour à tour vénérée et dédaignée, la figure du guerrier, à travers son rôle social et sa relation au souverain, est constamment soulignée. Elle évolue d'ailleurs avec celle de son roi, et promeut les valeurs propres à son temps. Ainsi la figure de Louis peut-elle expliquer, et justifier presque totalement, si l'on excepte les sources historiques du personnage, la création littéraire de Guillaume d'Orange, en tant que « martyr de la vassalité », ainsi que ses traits de caractère dominants, tandis que Rainouart semble totalement détaché de tout rôle vassalique, de toute considération pour le roi, ce qui est significatif : Guillaume et Rainouart n'ont ni la même origine, ni le même rôle au sein du corpus, quant bien même leurs caractéristiques principales seraient étonnement proches.

A de nombreux égards, il est admis que Guillaume est le vassal fidèle par excellence, prenant avec un sérieux admirable son rôle de soutien de la monarchie faiblissante. Pourtant, à première vue, ses relations avec le jeune roi Louis sont constamment perturbées, par son fort caractère qui n'autorise aucun refus, mais surtout

---

<sup>98</sup> Dominique Boutet, *Formes littéraires et conscience historique, aux origines de la littérature française 110-1250*, op. cit., p.4.



par la faiblesse de son suzerain.

Dans plusieurs chansons de geste comme les *Enfances Vivien*, le *Siège de Barbastre* ou la *Mort Aymeri de Narbonne*, le personnage du roi Louis est peint sous un jour relativement positif : comme l'a montré B. Guidot<sup>99</sup>, le monarque allie la finesse d'un regard empreint de sagacité à une vision très éclairée de son rôle et des liens qu'il entretient vis-à-vis de ses vassaux. Mais dans le *Couronnement de Louis*, le jeune roi apparaît comme hésitant, pusillanime et relativement inapte à gouverner son royaume. Son propre père, Charlemagne, l'annonce tout net, en qualifiant son fils de « coart heritier »<sup>100</sup>, et en annonçant qu'il semblerait bien meilleur moine que prétendant à la couronne. Cette vision sera reprise par la suite à travers les yeux de ses vassaux :

« Mes sire est juvenes, n'a que quinze anz entiers,  
Ja sereit morz quin fereit chevalier »<sup>101</sup>.

Seule la témérité de Guillaume donne l'assurance à son roi de porter réellement la couronne, et le geste, hautement symbolique, de coiffer Louis de cette marque de la royauté, est une représentation de l'ensemble du cycle de Guillaume d'Orange<sup>102</sup> : quant bien même le roi fait défaut, la royauté doit être honorée et servie diligemment. Le fait que Louis soit couronné par un chevalier, un représentant des *bellatores*, et non par un membre du clergé, des *oratores*, est d'ailleurs parlant : d'une part, cela préfigure le rôle du bon vassal qui est de soutenir le royaume et la figure centrale de son suzerain, mais cela indique surtout que le roi ne doit aucunement sa place, son titre, à un quelconque pouvoir religieux. Le roi/empereur gouverne, et n'est inféodé qu'à Dieu, et non à ses intermédiaires.

Dans le *Charroi de Nîmes*, cette figure dévalorisée de Louis est conservée<sup>103</sup> : il est présenté comme un roi ingrat, faisant fi des services rendus, et n'honorant en rien ses vassaux les plus dévoués<sup>104</sup>. Après une colère de Guillaume, Louis promet de lui donner le fief du prochain baron qui viendrait à mourir : on retrouve ici le motif à

---

99 Bernard Guidot, *Recherches sur la chanson de geste au XIIIe siècle, d'après certaines œuvres du cycle de Guillaume d'Orange*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1986, p.155-168.

100Le *Couronnement de Louis*, *op. cit.*, p.4, v.92.

101Le *Couronnement de Louis*, *op. cit.*, p.4, v.103-104.

102Le couronnement de Louis et le support inconditionnel de Guillaume à son souverain fonctionnent d'ailleurs comme scène inaugurales du cycle.

103D'autres chansons, comme le *Siège de Barbastre*, hors de notre corpus, donnent à Louis l'image d'un mauvais roi, hésitant et véritablement distant de ses vassaux.

104Cf. le *Charroi de Nîmes*, *op. cit.*, p.49, v.32-44.



l'origine de la révolte de Raoul de Cambrai, dans la chanson éponyme, qui, floué dans ses prétentions sur le Cambrésis, se voit octroyer par Louis le fief d'un autre baron mort. *Raoul de Cambrai* et le *Charroi de Nîmes* ont en commun le fait de mettre en avant que les fiefs ne sont alors pas encore héréditaires, le roi peut en disposer à sa guise. A. Corbellari insiste ainsi sur le fait que c'est la faiblesse même de Louis qui empêche ses barons de se révolter car il essaye malgré tout constamment de trouver un compromis entre les volontés de ses vassaux et sa propre dignité à l'inverse de Charlemagne qui, tout dans ses colères, agit selon sa volonté et n'écoute aucune des revendications de ses barons<sup>105</sup>. Cette affirmation doit cependant être nuancée : c'est la faiblesse même du roi, dans *Raoul de Cambrai*, qui est à l'origine la révolte de Raoul, car, incapable de prendre la moindre décision, et craignant de mécontenter l'un ou l'autre des partis, il laisse la situation s'envenimer jusqu'à la guerre. Pour autant, alors qu'il n'était qu'un jeune homme durant le *Couronnement de Louis*, le roi est à présent fortement posé sur son trône, et le regard de Guillaume, tourné vers l'extérieur du royaume, pourrait laisser penser que l'autorité royale n'est plus disputée. Louis ne doit plus être jugé comme un enfant, mais comme un homme, qui plus est un roi, dont la conduite, dès lors est hautement blâmable. Cette peinture du roi « *récréant* », manquant à ses devoirs féodaux, est conservée dans *Aliscans*, mais provoque ici féroce la colère de Guillaume. Celui-ci, en effet, va jusqu'à proposer de lui rendre son fief :

« [...] Vostre fié vos randon,  
N'en tenrai mes vaillissant un bouton  
Ne vostre amis ne serai ne vostre hom,  
Et si vendrez, ou vos voilliez ou non »<sup>106</sup>.

La même idée se retrouve d'ailleurs dans la *Chanson de Guillaume* :

« Lowis, sire, ci vus rend vos feez,  
N'en tendrai mais un demi pé ;  
Qui que te plaist le refai ottrier »<sup>107</sup>.

Guillaume, soutenu par la suite par son père et ses frères, remet ici totalement en

---

<sup>105</sup>Alain Corbellari, *Guillaume d'Orange ou la naissance du héros médiéval*, op. cit., p.155.

<sup>106</sup>*Aliscans*, op. cit., p.254, v.3475-3478.

<sup>107</sup>*La Chanson de Guillaume*, op. cit., p.250, v.2535-2537.

question le lien qui l'unit au roi<sup>108</sup> : cet acte n'est en rien un simple caprice ou un vil marchandage. En proposant de rendre son fief au roi et de ne plus être son « ami », au sens féodal, il se couperait par la même de toute obligation vassalique à son égard, c'est donc, dans la bouche du baron, une menace extrêmement forte. Que l'on songe ne serait-ce qu'aux nombreuses guerres qui débutent ainsi à travers le cycle des barons révoltés. Cette crise de la cour est tout d'abord source de « désordre absolu »<sup>109</sup>, mais annonce une remise en ordre ultérieure par les actions du vassal. Il menace même physiquement son roi, et insulte copieusement la reine, sa propre sœur<sup>110</sup>, lorsque celle-ci encourage la lâche conduite de son époux. Elle joue, de même que dans la *Chanson de Guillaume*, le rôle récurrent du mauvais conseiller qui met en garde le roi contre les requêtes de Guillaume ou cherche à lui nuire : Arneïs d'Orléans dans le *Couronnement de Louis* et Aymon dans le *Charroi de Nîmes*. À l'action du bon vassal, qui ne cesse d'être actif, comme en témoigne justement l'allure de Guillaume qui revient tout juste de la bataille, s'oppose l'attitude statique et désabusée du mauvais roi, ce qui est particulièrement visible à la lumière de la version de la *Chanson de Guillaume*. La cour, ancrée dans la richesse, apparaît comme un monde à part et totalement tourné vers lui-même, où le marqueur social de la richesse est tout, comme le prouve le front uni de Louis et de ses courtisans contre un Guillaume en piteux état, habitués jusque là à son opulence et à sa largesse. De telles considérations sont bien loin des préoccupations guerrières qu'amène Guillaume avec lui à la cour. Ce n'est plus seulement le *topos* du roi diminué qui est présenté, mais aussi celui du « roi-enfant »<sup>111</sup>, comme le souligne D. Boutet. Le roi apparaît donc comme rabaissé, mais surtout comme largement inférieur à son vassal. Alors que Guillaume vient solliciter une aide militaire du roi, ce dernier n'y participe nullement lui-même, et fait en sorte de déléguer sa responsabilité, encore une fois, sur Guillaume. Contrairement à Charlemagne qui était décrit, dans des chansons comme *Gui de Bourgogne*, comme un

---

108D. Boutet insiste d'ailleurs sur l'importance de ce passage en mettant en exergue le fait que Guillaume menace de renoncer à la fois à l'hommage, mais aussi au fief, ce qui est relativement rare, et qui montre par la même la gravité de la situation. D. Boutet, *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, Paris, Honoré Champion, 1992, p.121.

109Selon l'expression de J.-P. Martin, *Les motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation (discours de l'épopée médiévale)*, Villeneuve-d'Ascq, Centre d'Études Médiévales et dialectales, 1992, p.98.

110Ce fait aura donc tendance à nuancer la portée des insultes de Guillaume, car elle est sa sœur avant d'être reine ; et au final, ce conflit féodal n'aura pas plus de portée et de conséquences qu'une dispute familiale.

111Dominique Boutet, *Formes littéraires et conscience historique, aux origines de la littérature française 110-1250*, op. cit., p.177.

*Dux Bellorum*, un empereur doublé d'un combattant infatigable, le jeune Louis peine à égaler l'assurance de son père, qui était présenté dans beaucoup d'œuvres<sup>112</sup> comme un véritable moteur de l'action guerrière qui concrétise la volonté manifeste de Dieu. Dans un récit où l'idéologie de la croisade est aussi prononcée, la critique à l'encontre du roi des *Aliscans* se veut donc virulente : là où Charlemagne était ambigu quant à sa démesure guerrière, dans le sens où la conquête et l'extermination des Sarrasins semblait primer, et de loin, sur toute autre considération (comme l'état ou le nombre des troupes dont il disposait), lui qui se tournait sans cesse vers de nouvelles terres à conquérir sans aucun repos, son fils en est l'exact opposé, par son attitude constamment statique. Louis, en tant qu'homme et roi, ne vaut rien, trop ancré dans l'*otium* de sa cour pour pouvoir appréhender avec clarté les réalités de son propre royaume. Le roi fait défaut, et Guillaume, en tant que général des armées franques, est donc *de facto* représentant de la royauté, son rôle au combat s'effaçant relativement au profit des combats de Rainouart. On ne s'étonne pas, dès lors, qu'il offre à la fin de la chanson la main de sa nièce, Aëlis, fille du roi, à Rainouart, sans même solliciter l'avis de ses parents. Après son altercation en Île de France avec Guillaume, Louis est totalement absent, il disparaît de la scène, car il n'est pas nécessaire (bien au contraire !) à la grandeur du Royaume.

Il faut néanmoins nuancer le propos en notant que la *Chanson de Guillaume* propose dans sa première partie une vision bien plus complexe du roi. L'image de Louis qui en ressort est non pas neutre, mais positive. Vivien, par exemple, contrairement à Guillaume, a une confiance totale dans l'aide que doit lui porter son roi, et la foi qu'il a envers son monarque n'a d'égale que celle qu'il éprouve pour Guillaume :

« De la bataille, seignurs, pur Deu mercis,  
Ja veez vus que jo en ai Girard tramis ;  
Aincui vendrat Willame u Lowis ;  
Li quels que i venge, nus veintrun Arrabiz »<sup>113</sup>.

« Sainte Marie, virgine pucele,  
Tramettez mei, dame, Lowis u Willame ! »<sup>114</sup>.

112 *Gui de Bourgogne* et *Anséis de Carthage* par exemple.

113 *La Chanson de Guillaume*, *op. cit.*, p.132, v.749-752.

114 *La Chanson de Guillaume*, *op. cit.*, p.134, v.797-798.

Ainsi, malgré le mauvais accueil qui est initialement fait à Guillaume, et qui est repris dans les *Aliscans*, le roi, à la demande pressante de ses barons, propose tout d'abord de conduire lui-même l'armée royale, puis de participer à cette contre-attaque. Aux reproches que lui fait la reine, il répond sagement, mettant bien en avant que celle-ci déraisonne, et prend une décision qui contentera les deux partis :

« [...] Ben fait, par Deu le pere,  
Car ele parole cum feme desvee !  
Si jo n'i vois, si serrad m'ost mandee :  
Vint mile chevalers od nues espees  
Li chargerai demain a l'ajurnee »<sup>115</sup>.

Cette décision finale, qui satisfait aussi Guillaume, tranche donc nettement avec la figure de Louis que l'on retrouve par la suite dans les textes ultérieurs.

Dans le *Moniage Guillaume*, Louis est brièvement présent, tout d'abord pour lever une armée afin de sauver Guillaume, prisonnier des Sarrasins, et par la suite, assiégé dans Paris par un géant païen, Ysoré, il réclame l'aide de son fidèle vassal. Le roi, enfin soutenu par sa femme dans ses décisions éclairées, rassemble alors une armée gigantesque, composée de plus de cent cinquante mille hommes. Le chiffre a de quoi surprendre, même au sein d'une chanson de geste<sup>116</sup> : en effet, la plupart du temps, on nous présente la victoire d'un petit nombre de chevaliers chrétiens face aux hordes Sarrasines innombrables, de manière à rehausser la valeur des guerriers français. Faut-il donc voir ici une surenchère propre au genre, qui voudrait présenter la bataille aux portes de Palerme comme un affrontement ultime entre Sarrasins et Chrétiens<sup>117</sup>, un combat aux dimensions proprement « épiques » ? Ou bien nous présente-t-on ici, à travers l'efficacité providentielle et plus qu'espérée de Louis, un écho de l'Histoire ? Cet épisode, en effet, rappelle à de nombreux égards un fait marquant de l'histoire de Louis VI qui, face à l'invasion de la France par l'empereur germanique Henri V, en 1124, rassemble pour la toute première fois l'*ost* français. Ses barons suivront son ordre avec diligence, avec patriotisme pourrait-on dire anachroniquement, et offrent au roi

---

115La *Chanson de Guillaume*, *op. cit.*, p.256, v.2630-2635.

116L'ultime bataille des *Aliscans*, qui veut présenter l'armée française au grand complet, met en scène cent mille guerriers chrétiens.

117Cette idée est d'ailleurs exposée dans la chanson par Landri et Synagon, pour qui cette bataille doit décider de la supériorité de telle ou telle foi.

une armée immense face à la menace germanique. C'est ici un fait qui montre combien le roi dirige le sommet de la pyramide féodale, mais cela prouve surtout un sentiment certain de communauté, de collectivité proche de ce qui deviendra par la suite l'« État ». D'après les dimensions inhabituelles de l'armée que rassemble Louis, et qui doit décider, symboliquement du moins, de l'avenir de la chrétienté, ne pourrait-on voir ici l'aboutissement du parcours du jeune monarque, enfin parvenu à asseoir son autorité, et à se comporter en roi digne de ce nom ? Dans un récit présenté comme l'achèvement des aventures de Guillaume d'Orange, le plus fidèle des vassaux, il ne serait pas étonnant de vouloir récompenser la ténacité du baron en présentant son roi sous des auspices favorables : un suzerain qui, aidé de ses barons, est enfin apte à gouverner une collectivité unie, et non plus un simple peuple.

La figure du roi diminué est un *topos* dans la littérature médiévale<sup>118</sup> qui se traduit par l'attitude opposée à celle que doit entretenir un suzerain exemplaire. Si sa principale qualité doit être la largesse dans le cadre des romans courtois<sup>119</sup>, la dépense immodérée au profit des vassaux dans un contexte festif, le roi de la tradition épique est ancré dans un schéma bien plus concret : il doit être celui par qui le royaume s'agrandit, et par qui la Royauté exprime sa supériorité sur le monde chrétien. Le schéma qui s'esquisse ainsi dans le cycle de Guillaume d'Orange nous présente dans l'ensemble la figure d'un roi impuissant, et reléguant la destinée du royaume de France aux mains d'un lignage hors du commun. Pourquoi donc, légitimement, servir un tel suzerain, que Guillaume lui-même n'hésite pas à qualifier de « mauvés roi »<sup>120</sup>, pas même apte à récompenser les efforts constants, si ce n'est pour servir un dessein bien supérieur à ces futiles conflits féodaux<sup>121</sup> ?

Ce débat sur les liens entre seigneur et vassal est récurrent dans les chansons de geste<sup>122</sup>, et l'on remarque qu'il est notamment abondamment traité dans *Raoul de*

---

118Ebain, dans le *Roman de Silence*, Marc dans les textes tristaniens, Gunther dans la *Chanson des Nibelungen*, le roi Méhaignié et Arthur dans le cycle du Graal, etc... Cf. pour un développement D. Boutet, *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, Paris, Honoré Champion, 1992.

119Lors des phase de mélancolie d'Arthur, lorsqu'il est taxé de récréantise, l'accent est toujours mis sur ce point : Arthur néglige les joies de la cour, ne tient plus de fêtes quotidiennes, et ne dépense plus ses richesses en fastueux présents.

120Le *Charroi de Nîmes*, *op. cit.*, p.66, v.276.

121Guillaume, au sein de l'ensemble du cycle, ne pourrait-il donc pas, selon cette vision, être appréhendé selon une interprétation mélusinienne ?

122On pourra noter que ce débat est aussi extrêmement fécond dans le *Roman de Thèbes*, qui propose une lecture de cette dialectique politique assez similaire de celle de *Raoul de Cambrai*.

Cambrai<sup>123</sup>, chanson dans laquelle ce questionnement tourne encore une fois autour du personnage de Louis. La chanson interroge sur les possibilités du vassal confronté aux décisions injustes d'un roi, mais aussi, tout comme c'est le cas à plusieurs reprises dans le cycle de Guillaume d'Orange, sur les limites du lien vassalique. Louis, encore une fois, apparaît comme un roi faible et diminué, incapable de prendre une décision nette, préférant une certaine passivité qui ne l'obligerait pas à trancher : même lorsque ses vassaux lui démontrent abondamment que ses choix sont risqués, sans même les contredire, il n'en tient aucun compte. Le choix de donner des terres problématiques, en terme d'héritage, à Raoul est parfaitement évident pour la cour, qui n'intervient pourtant pas au point d'empêcher définitivement le roi d'agir avec bêtise. Dans le *Charroi de Nîmes*, au contraire, le caractère emporté de Guillaume préserve son roi (qu'il qualifie malgré tout de « male gent »<sup>124</sup> et de « mauvés seignor »<sup>125</sup> pour son manque de gratitude) de cet opprobre :

« - Sire Guillelmes, Looÿs li respont,  
Gardé m'avez et servi par amor  
Plus que nus hom qui soit dedenz ma cort.  
Venez avant, ge vos dorrai beau don :  
Prenez la terre au preu conte Foucon ;  
Serviront toi trois mile compaignon.  
- Non ferai, sire, Guillelmes li respont.  
Del gentill conte dui enfanz remés sont  
Qui bien la terre maintenir en porront.  
Autre me done, que que de cestui n'ai soing »<sup>126</sup>.

Non content de proposer une solution qui pourrait impliquer une série de guerres féodales de succession, il agit à nouveau de la même manière malgré le refus de Guillaume :

« Sire Guillelmes, dit li rois Looÿs,  
Quant ceste terre ne volez retenir  
Ne as enfanz ne la volez tolir,  
Prenez la terre au Borgoing Auberi  
Et sa marrastre Hermensant de Tori,  
La meillor feme qui onc beüst de vin ;  
- Non ferai, sire, Guillelmes repondi.  
Del gentill conte si est remés un fill ;  
Roberz a nom, mes molt par est petiz,

---

123 Voir Deuxième Partie, B, 1, b et c.

124 *Le Charroi de Nîmes*, op. cit., p.68, v.297.

125 *Le Charroi de Nîmes*, op. cit., p.70, v.303.

126 *Le Charroi de Nîmes*, op. cit., p.70, v.305-314.

Encor ne set ne chaucier ne vestir.  
Se Dex ce done qu'il soit granz et forniz,  
Tote la terre porra bien maintenir »<sup>127</sup>.

Il persiste dans sa folie dans une troisième laisse. Mais l'attitude de Guillaume, tout d'abord imperturbable face aux décisions de son roi, ce qui est notamment visible par la répétition de « Non ferai »<sup>128</sup> en début de réponse, dénote une certaine clairvoyance, en même temps qu'une noblesse évidente à l'égard de ses pairs. Contrairement à Raoul, même quand cela n'est pas dans son intérêt, il refuse de la part de son roi tout présent qui pourrait nuire à la dignité de celui-ci, et ce malgré toutes les menaces et les insultes dont il ne cesse d'abreuver son roi. Ainsi les campagnes militaires de Raoul apparaissent-elles entièrement justifiées par le narrateur, qui démontre que malgré ses excès et sa démesure, Raoul est tout à fait dans son droit d'agir ainsi. Le problème est plus complexe dans le cas de Bernier, qui est le vassal de Raoul : à l'image de Guillaume justement, il supportera tous les travers de son seigneur avec une détermination louable, quant bien même ce dernier s'attaquerait à ses proches. Mais ce qui différencie l'évolution de ce lien de la majorité des autres est la cassure finale : l'atteinte à l'intégrité physique. Tout comme dans le *Roman de Thèbes*, le vassal se fait frapper par son seigneur, ce qui est un signe évident, pour un public des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, de la rupture de tout contrat vassalique. Dès lors, toute réconciliation est impossible, et le vassal est tout à fait dans son droit d'entrer en guerre contre celui qu'il considérait jusqu'alors comme son seigneur. Et aussi bien le narrateur que d'autres protagonistes assurent Bernier de la justesse de sa démarche. Ainsi répond sa mère à ses interrogations :

« Fix, dist la mere, par ma foi, droit en as ;  
Ser ton signor, Dieu en gaaingneras »<sup>129</sup>.

De fait, Bernier est dans son droit, aussi bien d'un point de vue féodal que divin. Sa mère lui assure que Dieu l'approuvera dans son choix, ce qui est confirmé par la suite lorsque Bernier abat Raoul :

« R[aus] fiert lui par si grant maltalant

---

127 *Le Charroi de Nîmes*, op. cit., p.70, v.315-327.

128 *Le Charroi de Nîmes*, op. cit., p.70, v.311 et v.322.

129 *Raoul de Cambrai*, op. cit., p. 108, v.1209-1210.



Escuz n'aubers ne li valut un gant :  
 Ocis l'eüst, sachiés a esciant,  
 Mais Diex et drois aida B[erneçon] tant  
 Lez le costé li va le fer frotant.  
 Et B[erniers] fait son tor par maltalent  
 Et fier[t] R[aoul] parmi l'elme luisant »<sup>130</sup>.

La mort de Raoul apparaît comme une forme de *catharsis* : elle est purificatrice dans le sens où elle traduit un ordre aussi bien féodal que divin. Mais si donc les formes et fonctionnements des liens vassaliques sont traités différemment dans notre cycle et dans *Raoul de Cambrai*, la conclusion à laquelle on en arrive est néanmoins la même : sans la ferveur patiente et inconditionnelle du vassal, les injustices d'un mauvais roi ne seront jamais réparées.

### - c) le cycle de Guillaume et la question politique

La chanson de geste est avant tout œuvre didactique, elle vise à une forme d'éducation de ses contemporains et illustre donc parfaitement son rôle politique, car cette forme littéraire possède avant tout un rôle social, comme le souligne Jean de Grouchy :

« Il faut faire entendre ce genre de chanson aux personnes âgées, aux travailleurs et aux gens de condition modeste, pendant qu'ils se reposent de leur labeur, afin qu'en apprenant les misères et les calamités des autres, ils supportent plus facilement les leurs, et que chacun reprenne avec ardeur son propre ouvrage. Et par là ce chant sert à la conservation de la cité tout entière »<sup>131</sup>.

Mais au-delà d'une mise en valeur du peuple français, c'est surtout une philosophie augustinienne qui se découvre derrière le cycle de Guillaume. Bien que le sentiment de constitution d'un « État » français commence à se dessiner dès Louis VI et Louis VII, notamment à travers les efforts de Suger, c'est sous Philippe II, Philippe

<sup>130</sup>Raoul de Cambrai, *op. cit.*, p. 210, v.2919-2925.

<sup>131</sup>Jean de Grouchy, *De Musica*, traduction proposée par D. Poirion, tirée de Dominique Boutet, *Formes littéraires et conscience historique, aux origines de la littérature française 110-1250*, *op. cit.*. Cette vision confirmerait par là-même que le public visé avant tout par les chansons de geste était essentiellement populaire. Selon Edmond Faral, l'auditoire était avant tout populaire, au contraire de celui du roman dont l'audience aurait été aristocratique ou guerrière. Edmond Faral, *Les jongleurs en France au moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1910, p.197-204. Mais les thèmes évoqués par le genre tendraient plutôt à faire penser à un public avant tout aristocratique selon Gautier et Bezzola par exemple.

Auguste, que se dessine réellement cette constitution. Que l'on songe, entre autres, au débat qui ferait de ce monarque le premier à se présenter comme « roi de France », et non plus « roi des Francs ». L'État, par opposition au peuple, suppose une collectivité formée dans une aire géographique donnée, disposant donc de frontières, que le guerrier féodal doit garder ou repousser.

Selon cette approche, le roi n'est plus « chef d'une collectivité », mais un puissant symbole. Le guerrier, dès lors, combat pour un idéal ; il n'est plus un pion militaire joué par une puissance contre une autre. Il doit être un vecteur de la Royauté, et par là-même, un bon vassal, qui vise à la grandeur du roi, car servir le Roi, selon l'approche augustinienne, c'est servir l'État. Lorsqu'il affronte les païens, c'est la fidélité du chevalier envers son souverain qui est mise en avant dans les épopées des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles<sup>132</sup>, comme l'affirme Roland :

« E ! Deus la nus otreit !  
Ben devuns ci estre pur nostre rei :  
Pur sun seignor deit hom susfrir destreiz  
E endurer e granz chalz e granz freiz,  
Sin deit hom perdre e del quir e del peil »<sup>133</sup>.

J.-J. Grisward insiste justement sur ce point, à propos de Guillaume :

« Ainsi, le souci majeur, primordial, qui au long de son existence périlleuse dicte au héros sa conduite et le distingue de tous les Aymerides, est celui, jaloux, souvent exclusif, de la Gloire des Rois, de la dignité de la personne royale, et non pas de tel ou tel roi particulièrement prestigieux, mais de la personne royale en tant que royale »<sup>134</sup>.

Ainsi, dans le cycle de Guillaume d'Orange, ce n'est pas tant le roi qui est nécessaire, en tant qu'être de chair, mais le symbole qu'il représente, la Royauté. On comprend dès lors pourquoi il importe peu, au final, que Louis soit ou non un bon monarque, du moment qu'il est soutenu par des barons fidèles et efficaces qui ne cherchent qu'à magnifier la grandeur de la Royauté. Dans le *Couronnement de Louis*, Guillaume est justement celui qui a mis ce roi à la tête d'un royaume, le défendant contre Chrétiens et Sarrasins, alors même qu'il ne semble pas digne de porter ce titre.

---

132Contrairement à certains romans qui commenceront à fleurir à partir de la fin du XII<sup>e</sup> et surtout au XIII<sup>e</sup> siècle, comme le *Haut Livre du Graal*, dont l'idéologie de la croisade est résolument tournée vers un accomplissement de la volonté divine. Voir Première Partie, B, 2.

133La *Chanson de Roland*, op. cit., p.92, v.1008-1012.

134Joël Grisward, *Archéologie de l'épopée médiévale*, op. cit., p.220.

Mais la dignité semble de peu d'importance face à la volonté de fer de Guillaume, qui tient à offrir la royauté à Louis, non pour ses compétences, mais pour son lien avec Charlemagne, qui incarne le suzerain guerrier dans toute sa grandeur<sup>135</sup>, une sorte de nouveau David<sup>136</sup>. La rapide présentation de l'empereur qui nous est faite dans le prologue du *Couronnement de Louis* est à cet égard significative :

« Quant Deus eslut nonante et nuef reïames,  
Tot le meillor torna en dolce France ;  
Li mieldre reis ot a nom Charlemaine [...]   
Deus ne fist terre qui envers lui n'apende »<sup>137</sup>.

D'où la nécessité pour Guillaume de protéger et d'aider celui qui « doit » gouverner, et pas forcément celui qui « peut » :

« L'anarchie de la société féodale qu'annonçait le personnage de Roland, dompté cependant par sa mort chrétienne et sa prise de conscience, élevait -dans la geste de Guillaume- le puissant vassal au rang de « faiseur » de rois -toujours loyal- pour faire presque en même temps du roi, faible jusqu'alors, un mauvais souverain, oublieux de ses devoirs, alors que le droit du gouvernement moral et politique passait à son vassal. Cette troisième phase de la chanson de geste se situe à l'époque où la royauté reprend conscience de sa mission et commence à affirmer avec ténacité son esprit antiféodal »<sup>138</sup>

Alors que la monarchie commençait à être perçue comme héréditaire lors du règne de Philippe Auguste et de sa succession, vers la fin du XIIe siècle, à l'époque même de la rédaction des *Aliscans*, on comprend que pendant ses colères, Guillaume n'en vienne jamais à mettre réellement en péril la majesté de son roi, ou du moins sa symbolique idéologique, car « quiconque s'insurge, même à bon droit, contre un mauvais souverain, s'attaque moins à un homme indigne qu'à une fonction sainte »<sup>139</sup>. C'est en cela que Guillaume est un parfait vassal : même si le roi est ingrat et lâche, jamais son autorité ni sa place ne sont, pour lui, remises en question. La royauté, en ce qu'elle a d'impersonnel et de collectif, n'est donc jamais rabaissée ni influencée par les actes, peu glorieux, de Louis. Il n'est qu'un représentant terrestre, mais l'être passe au second

---

135Il appelle d'ailleurs Louis à plusieurs reprises « le filz Charlon » (*Aliscans*, *op. cit.*, p.254, v.3463 par exemple), ce qui montre bien que celui-ci n'est roi que par sa filiation avec Charlemagne.

136Voir pour un développement : Dominique Boutet, *Charlemagne et Arthur ou Le roi imaginaire*, *op. cit.*.

137Le *Couronnement de Louis*, *op. cit.*, p.1, v.12-16.

138Erich Köhler, *l'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, *op. cit.*, p.9.

139P. le Gentil, « Ogier le Danois, héros épique », *Romania*, t.83, 1957.

plan par rapport au symbole : la Royauté française resplendit donc constamment, bien que Louis soit toujours rabaissé, par les efforts constants de Guillaume, pour qui la royauté semble bien être héréditaire<sup>140</sup> ; et bien que visiblement indigne, Louis est malgré tout soutenu par son vassal, dont la foi en la Royauté, en tant qu'idée abstraite du prestige de la Monarchie, est bien plus forte que sa fidélité directe envers la personne du roi. Et, presque paradoxalement, Louis pourrait être perçu comme plus important que son propre père, Charlemagne, symbole même du bon roi, du fait justement de la relation qu'ils ont respectivement eu avec leurs vassaux : tandis qu'on combat pour l'empereur sous Charlemagne, pour le grand homme qu'il est, avec Louis, qui est pourtant son antithèse, on combat pour l'Empire, pour l'État, d'où, finalement, une aura de prestige qui se veut bien plus magnifiée chez le jeune roi, grâce au soutien constant du lignage des Aymerides<sup>141</sup>. Et même les colères de Guillaume, qui menacent physiquement Louis, ont ici un rôle salvateur : il remet le roi sur le droit chemin, de manière à grandir la collectivité. Ainsi, après sa violente dispute avec Louis, et alors qu'Aëlis vient de parvenir à calmer son oncle, en ne faisant du reste que confirmer la validité de ses attentes, le narrateur précise malgré tout que « Mout fu la cort por Guillelme essaucie »<sup>142</sup>. Le narrateur se fait l'écho des mœurs contemporaines, en affirmant que les colères de Guillaume ne sont nullement blâmables, leur offrant par là même une vertu curative à valeur collective, pourrait-on dire, car bien qu'il soit constamment outré face aux vagues fuites de Louis, à aucun moment il ne remet en cause la légitimité et la dignité de son roi. C'est précisément en cela que Guillaume se distingue des habituels barons révoltés. Il ne vise jamais à la destitution ou au remplacement du roi, car celui-ci est roi par volonté divine, et de par son ascendance :

---

140Jean Dufournet met ainsi en avant la « théorie absolue de l'hérédité de la couronne » soutenue, selon lui, par l'auteur du *Couronnement de Louis*. J. Dufournet, « A propos d'un livre de Jean Frappier : Guillaume d'Orange dans le *Couronnement de Louis* », *Revue des langues romanes*, 1966, p.103-118.

141N'est-ce pas cette idée que l'on retrouve au sein de la *Chanson des Nibelungen*, datée du tout début du XIII<sup>e</sup> siècle, à travers le personnage, véritablement excessif, de Hagen. Celui-ci est le vassal de Gunther, le roi Burgonde : à la fin de cette chanson, Hagen, par une ruse, fait tuer son roi pour éviter qu'il ne divulgue la localisation du trésor des Nibelungen. Mais au-delà de cette ruse, et de son premier aspect de comploteur virulent, il semblerait que ce soit la même préoccupation que celle de Guillaume qui guide ses actes, à savoir la gloire de la royauté, en ce qu'elle a de symbolique et non plus de personnel. Celui-ci est excessif et démesuré dans ses actes, et n'est-ce donc pas là la preuve que pour glorifier la royauté, l'empêcher de s'avilir, on peut aller jusqu'à tuer son roi ? Ce serait donc prendre dans ce cas la déclaration de P. le Gentil (note XX) à rebours, en affirmant que la royauté pourrait presque se passer de son représentant. Si Gunther, le roi Burgonde, meurt effectivement, la gloire de son peuple, elle, restera vivace à travers cet ultime affrontement.

142*Aliscans*, op. cit., p.250, v.3999.

il ne saurait donc y avoir autre suzerain que Louis.

On est donc bien loin de ce qu'on peut trouver, à la même époque, dans les romans arthuriens, qui mettent eux aussi en scène la relation du vassal vis-à-vis de son roi, mais la figure du roi Arthur, tour à tour exemplaire, mélancolique, voire « *récréant* », n'y subit absolument pas le même traitement, du fait du changement total de registre. On ne se préoccupe pas tant des réalités féodales, rapidement mises en place du fait qu'Arthur est, la plupart du temps, à la fois bon roi et symbole fort de la royauté, pour se concentrer sur une idéologie avant tout chrétienne. De même ses vassaux, les chevaliers de la Table Ronde, surtout à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, tendent à privilégier l'autorité divine à celle, plus terrestre, du roi.

La fonction du guerrier, dans le cas de Guillaume du moins, est donc fortement liée à son rôle féodal et aux questions d'actualité des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. D. Boutet et A. Strubel insistent d'ailleurs fortement sur le fait que sans cette idéologie propre à l'augustinisme, la chanson de geste telle qu'on la connaît n'aurait jamais existé<sup>143</sup>.

Dans les faits, on pourrait croire à première vue que Rainouart est un parfait vassal de Louis dans les faits : il n'hésite pas à partir défendre les terres françaises sans même être sollicité, inflige une cruelle défaite aux Sarrasins, et se voit doté au final d'un fief par l'autorité symbolique. Pourtant, il n'en est rien. En effet, à de nombreux égards, le jeune Sarrasin semble détaché de tout sentiment féodal, et évoluer dans un tout autre registre : il est un élément perturbateur qui n'aurait habituellement pas sa place dans l'épopée, mais dont l'incongruité et le décalage même le rendent si efficace dans la chanson et si populaire auprès du public.

Contrairement à Guillaume, Rainouart entretient avec Louis des rapports distants. Dans *Aliscans*, il ne parle jamais directement à son roi, mais les commentaires respectifs de ces deux hommes sont clairs : Rainouart reproche constamment à son roi le fait de l'avoir rendu *asoté* et de lui avoir refusé le baptême, tout comme Louis craint la simple présence du jeune *nice*. C'est l'homme, et non le roi, qu'il déteste. Et contrairement à Guillaume, il ne menace à aucun moment directement le roi, et ses motivations, aussi bien théologiques que féodales, n'en apparaissent que plus troubles.

---

<sup>143</sup>Dominique Boutet et Armand Strubel, *Littérature, politique et société dans la France au Moyen Âge*, op. cit., p.62.

Ses menaces, bien que virulentes, ne sont adressées que sous forme d'aparté, de sorte que seul lui-même et le public en prennent connaissance :

« Onc filz de roi ne vi si aviller !  
Mes, par mon chief, se je puis tant durer,  
Rois Looïs mal se l'osa penser.  
De toute France le ferai desposer  
Et de son chief fors la corone oster »<sup>144</sup>.

Il semble au départ n'être qu'instinct, ses actions ne découlant que de simples pulsions du moment. Il n'est donc pas étonnant que Rainouart ait jusque là eu un comportement si clairement antiféodal, s'éloignant totalement des devoirs de tout vassal, du fait même qu'il n'est pas traité comme tel : Louis renie la noblesse héréditaire du jeune Sarrasin en le reléguant aux cuisines, et le vouant à une tâche servile. Il n'est plus représentant des *bellatores*, mais des *laboratores*. Le roi va même plus loin en laissant de simples serviteurs le battre quotidiennement. Il est moins qu'un serviteur, et ses colères fréquentes, bien que modérées, le marginalisent totalement, et semblent jeter, de manière éphémère, un doute quant à sa foi même. Tout comme Héraclès décide, après avoir sauvé Troie, de revenir ravager la ville pour ne s'être vu offrir aucun salaire, Rainouart rejette Dieu et le royaume français car Guillaume a oublié de l'inviter au festin final : il souhaite s'allier à Desramé, afin de punir le baron, mais aussi Louis pour ses mauvais traitements. Ce revirement peut alors se comprendre par les nombreuses invocations comme « par Mahom »<sup>145</sup> ; pourtant, il jure encore « par cel apotre »<sup>146</sup>, et Jean Subrenat amplifie cet effet en traduisant l'invocation « Soz ciel n'a home qui vos peüst garder / Fors Damedeu qui tot a a sauver »<sup>147</sup> par « Dieu notre Sauveur à tous »<sup>148</sup>, où le possessif (malgré son utilisation récurrente dans le cas de cette formule) marque bien l'implication de Rainouart. On sent dès lors toute la confusion du personnage, face à des notions qu'il ne semble maîtriser que peu, tout comme sa démesure caractéristique : à une vulgaire insulte protocolaire, il oppose, en pensée, une vengeance implacable. En outre, c'est laisser pour compte son hérité : dans le peuple dont il est issu, et du fait qu'il est le fils de Desramé, Rainouart est fils de roi, et devrait

---

144 *Aliscans*, op. cit., p.268-270, v.3743-3747.

145 *Aliscans*, op. cit., p.484, v.7687 ; p.488, v.7730 ; « par Mahomet » p.490, v.7794.

146 *Aliscans*, op. cit., p.488, v.7732.

147 *Aliscans*, op. cit., p.496, v.7910-7911.

148 *Aliscans*, op. cit., p.497.

avoir un statut même supérieur à celui de Guillaume. Il devrait donc être au moins considéré comme un vassal, et mériter, au minimum, le soutien du roi, ce qui lui est refusé. Il faut ainsi attendre la fin de l'œuvre pour que le statut social de Rainouart évolue : Guillaume lui octroie femme et fief, il est intégré à la société féodale, et fait dès lors montre des plus grandes qualités de son état. À en croire cette chanson, le statut semble octroyer *de facto* à son possesseur toutes les vertus inhérentes à son rang.

Guillaume est un acteur important de ce dialogue historique et féodal de la chanson de geste, du fait de son rôle, mais aussi du fait qu'il possède un référent historique bien attesté<sup>149</sup>, qui symbolisait déjà, dans les mentalités contemporaines, certaines des valeurs propres à Guillaume d'Orange, comme la fidélité envers le roi, le courage, et la ruse. Rainouart, quant à lui, semble traité de manière totalement externe à cette dialectique : ses rapports avec Louis sont inexistants, de même que ses liens avec la royauté française. Il est de plus un pur produit littéraire, sans aucun support historique clairement identifiable<sup>150</sup>, qui ne semble avoir d'autre but que fictionnel et de divertissement. Sous cet aspect d'ailleurs, malgré le fait qu'à de nombreux égards, le personnage de Rainouart soit présenté comme un « jeune Guillaume »<sup>151</sup>, il ne reprend aucunement à son compte ces préoccupations et reste invariablement, jusqu'à la fin idéaliste des *Aliscans*, coupé de toute dialectique politique. Le changement de traitement du personnage opéré lors du passage de la seconde partie de la *Chanson de Guillaume* aux *Aliscans* est cependant significatif : elle montre la volonté du poète de cette dernière chanson de mettre en relief la nécessité d'inclure, en fin d'œuvre, le personnage du jeune géant au sein de la collectivité des bons vassaux et des bons chevaliers. Ainsi, là où la *Chanson de Guillaume* s'achève simplement sur la reconnaissance de l'hérédité de Rainouart, on met à l'inverse en avant dans les *Aliscans* la nécessité de montrer à quel point le jeune géant, une fois la situation de crise terminée, s'insère parfaitement non seulement dans la société féodale, mais surtout dans son tout nouveau statut de chevalier français. L'édition de Halle des *Aliscans*

149La question de l'origine historique de Guillaume est cependant bien plus complexe, et nombreux sont les critiques, comme J. Bédier par exemple, à distinguer non pas un référent, mais de multiples : J. Bédier, pour sa part, dénombre ainsi pas moins de seize candidats possibles au statut de « Guillaume historique ».

150Monica Barnett, dans son introduction de la *Bataille Loquifer*, suppose néanmoins que le support probable de ce « Rainouart herculéen » se trouverait en Sicile, mais sans développer plus avant son raisonnement, ni même identifier clairement cette origine (la *Bataille Loquifer*, *op. cit.*, p.30).

151Cf. Première Partie, A, 2, c.



montre en fin de chanson un bref supplément qui vient illustrer la demande de Guillaume :

« Verrai com ses tes armes manoir  
Et ton ceval conduire et eslaissier »<sup>152</sup>.

Ce qu'il importe donc de vérifier, c'est la manière dont Rainouart manie cheval et lance, les deux principaux adjuvants du chevalier. Le texte insiste d'ailleurs sur la parfaite maîtrise du jeune homme, qui agit « a loi de chevalier »<sup>153</sup> puis est qualifié immédiatement après sa performance de « bon chevalier »<sup>154</sup>, car « Onc tiex ne furent Rollant ne Olivier »<sup>155</sup>. Tandis qu'il écrasait jusque là sous son poids ses destriers<sup>156</sup>, et ne savait utiliser comme lance que son tinel<sup>157</sup>, il acquiert immédiatement la parfaite maîtrise de ceux-ci une fois son titre de chevalier remporté, comme si le simple fait de retrouver ce statut perdu lui avait fait regagner ce que des années « d'assotement » avaient effacé. La dignité royale ayant été remise à l'honneur par les actions glorieuses de Guillaume, Rainouart peut dès lors s'insérer dans ce cadre sans dommage, et rentrer *de facto* au sein de la hiérarchie féodale, tout en demeurant lié non à Louis, mais à Guillaume. Les choix de traitement des divergences du personnage de Rainouart entre la *Chanson de Guillaume* et *Aliscans* le confirment : de même que celui-ci est destiné, dans la première chanson, à demeurer un jeune, un personnage « d'Enfance »<sup>158</sup>, il est au contraire à la fin de la seconde un chevalier accompli, destiné à des exploits ultérieurs narrés dans la *Bataille Loquifer* et le *Moniage Rainouart*. Étant le personnage principal de ces deux chansons, Rainouart doit être un homme accompli dès la fin des *Aliscans*. Cependant, les promesses de cette fin idéale ne sont que peu respectées dans les chansons suivantes de la Geste Rainouart, puisque le jeune géant, malgré des présentations qui laisseraient planer quelques doutes quant à sa nature proprement démesurée, reste relativement éloigné de toute préoccupation féodale. La *Bataille Loquifer* insiste davantage sur les aspects guerriers du personnage, dont la

---

152 *Aliscans*, édition de Halle, l. CLXXXIX, vv. 8061-8075, disponible dans les appendices des *Aliscans*, *op. cit.*, p.557.

153 *Aliscans*, *op. cit.*, p.508, v.8106.

154 *Aliscans*, *op. cit.*, p.508, v.8111.

155 *Aliscans*, *op. cit.*, p.508, v.8112.

156 Cf. *Aliscans*, *op. cit.*, p.416, v.6445-6467.

157 Cf. *Aliscans*, *op. cit.*, p.382, v.5841-5853.

158 Pour un développement de cette idée, voir Deuxième Partie, A, 2, b.

dém mesure est toute relative ici, tandis que le *Moniage Rainouart* est davantage tourné, au travers de la parodie et du traitement hyperbolique de Rainouart, vers le burlesque et la satire. Pour les œuvres dont il est le protagoniste, toute dialectique historique de la chanson de geste ne serait qu'une forme de « couleur locale », un moyen d'ancrer le public dans un climat connu, mais sans nécessiter pour autant l'habituel raisonnement politique que l'on retrouve majoritairement, au sein de ce cycle, avec le personnage de Guillaume.

Le fait que ce soit Guillaume qui dote Rainouart d'un fief et d'une femme, et que Louis soit totalement absent de la seconde partie des *Aliscans* et de l'ensemble de la Geste Rainouart est significatif : si la première partie de la chanson, dominée malgré tout par les combats de Vivien, est centrée sur la fuite ponctuée de duels de Guillaume, il s'efface de même relativement au profit de Rainouart. Lui qui, jusque là, était le point de gravité de la geste, le baron guerrier sans qui rien ne se résolvait, semble ici passer le flambeau aux *juvenes* à mesure que son statut et sa fonction évoluent. Le roi n'est plus présent, mais la Royauté française reste bien au centre de la scène, à travers la figure de Guillaume, à qui il ne manque que le titre. À la place du roi, il fait preuve de largesse envers Guimar, qui l'avait hébergé. Cette qualité, nullement fondatrice de la fonction guerrière mais bien de la fonction royale, tend donc à faire de Guillaume un représentant de cette dernière. C'est d'ailleurs ainsi qu'il faut comprendre l'épisode dans lequel Guillaume et Louis offrent des fonds pour reconstruire une abbaye détruite :

« Por la refaire .C. livres i dona,  
Et Looïs .L. en i lessa,  
Et Aymeris XL. en presenta,  
Por Saint Guillelme l'abaïe estora »<sup>159</sup>.

À mesure que le roi s'efface, en ne faisant preuve que d'une largesse toute relative, le vassal le remplace. Il se dédommage aussi des troubles qu'il a créés à Orléans, et se lave par là même, partiellement, de son péché de violence démesurée propre à son statut de guerrier. Tout est mis en place pour faire de la figure de Guillaume l'autorité forte et centrale de l'œuvre, qui disparaît peu à peu au profit de l'action des *juvenes*. Après la bataille, il enseigne justement à Rainouart, récemment adoubé, à quel point la largesse est une vertu importante pour son statut de chevalier sénéchal. Le passage

---

<sup>159</sup>*Aliscans*, op. cit., p.290, v.4146-4149.

dans lequel Guillaume offre Aëlis à Rainouart est d'ailleurs instructif à cet égard :

« Vos en iroiz en France la vaillant  
Tot droit au roi ; diroiz que je li mant  
Que il m'envoît sa fille maintenant,  
Si la dorrai Renoart le vaillant »<sup>160</sup>.

S'il utilise bien « mant », qui suggère une demande, ce n'est que pour le déplacement de la jeune fille : la décision de la marier se retrouve dans « dorrai », à la première personne du singulier. C'est bien Guillaume qui se fait tuteur de la jeune princesse et qui l'offre à son sénéchal en récompense de sa bravoure<sup>161</sup>, surtout si l'on tient compte d'une remarque antérieure du narrateur, qui nous fait savoir que Louis s'est opposé à cette union :

« Lez lui sa niece qui mout fist a proisier,  
C'est Aaliz, ou il n'a qu'enseignier,  
Que Renoart reçust puis a moillier.  
Mes Looÿs ne le vost otraier,  
Li quens Guillelmes la li fist esposer »<sup>162</sup>.

De même dans la *Bataille Loquifer*, lors du duel avec Desramé, le roi des Sarrasins, c'est Guillaume qui est son adversaire : ils sont tous deux au sommet de leur hiérarchie respective, c'est un combat de meneurs, et non plus de champions, comme lors du duel de Rainouart et Loquifer. Guillaume se trouve ici symboliquement investi du prestige et de la responsabilité de la Royauté, à moins que ce ne soit un nouveau moyen pour l'auteur de nous présenter, par son absence significative, les nombreux travers de Louis. Desramé lui-même, qui devrait avoir tous les torts, car Sarrasin, est présenté comme bien plus habile, physiquement et stratégiquement, que ce frêle roi français, ne serait-ce qu'en participant constamment aux batailles, et en étant maître de ses subordonnés, qui le rejoignent avec leurs armées sur simple demande. Le passage de la mort de Desramé dans la *Chanson de Guillaume* est d'ailleurs intéressant à cet égard. Après que Gui a achevé Desramé et qu'il est blâmé pour sa conduite par Guillaume, il explique ainsi son geste :

---

160 *Aliscans*, op. cit., v.8140-8143, p.510.

161 Cette union est d'ailleurs souhaitée par les deux jeunes amants, comme nous l'affirment les vers 4078 à 4083. Le choix de Guillaume ne saurait donc être remis en cause sur aucun plan.

162 *Aliscans*, op. cit., v.3420-3424, p.250.

« [...] Unc mais n'oï tel !  
 S'il n'aveit pez dunt il poeit veer,  
 Si aveit coilz pur enfanz engendrer ;  
 En sun païs se fereit uncore porter,  
 Si en istereit eir Deramé  
 Qu'en ceste terre nus querreit malté.  
 Tut a estrus se deit hom delivrer »<sup>163</sup>.

Si le rôle du bon vassal est d'une part de protéger son roi, et de faire en sorte que la légitimité de la Royauté héréditaire perdure, il faut aussi en tenir compte pour les Sarrasins : Desramé, qui est présenté comme un monarque habile et suivi aveuglément, doit donc être supprimé, de même que sa lignée, afin de porter un coup fatal à la Royauté ennemie.

L'absence du roi français se retrouve également dans le *Moniage Rainouart I* même si le registre dans lequel évolue cette chanson, proche du burlesque<sup>164</sup>, empêche d'y voir, dans l'ensemble, une réelle réflexion sur les mœurs féodales. Cependant, lors de la seconde partie de l'œuvre, alors que Guillaume vient en aide à Rainouart qui est assiégé en pays sarrasin, assurant par là-même son devoir envers son sénéchal, on retrouve le même schéma féodal que dans la *Bataille Loquifer* : Guillaume n'est pas uniquement présenté comme un guerrier, mais comme une autorité. On peut d'ailleurs s'étonner de le voir prôner les mérites de la paix, même vis-à-vis des Sarrasins :

« [...] vous dites ore asés !  
 Ainc mais ne fustes isi bien apensés ;  
 Qui che refuse, il n'est mie senés !  
 Et jou et vous somes forment penés,  
 s'avons perdu et jou et vous asés,  
 amis et drus et parens et privés,  
 les mors as mors, les vis as vis mellés.  
 Si soit l'acorde par bones amistés,  
 bone ert la pais a trestous nos aés ».<sup>165</sup>

C'est la figure d'un roi sage qui s'esquisse ici, et non celle du guerrier proprement démesuré auquel il a habitué son public. De même qu'on n'est pas simplement en présence d'un baron qui offre ici l'*auxilium* à son sénéchal, du fait de l'importance de la valeur donnée à Guillaume.

<sup>163</sup>La *Chanson de Guillaume*, op. cit., v.1968-1975, p.214.

<sup>164</sup>Cf. Deuxième Partie, A, 1, a.

<sup>165</sup>Le *Moniage Rainouart I*, op. cit., v.5897-5905, p.221.

Il semblerait donc, dans la Geste Rainouart, que ce ne soit pas le roi qui fasse la Royauté, mais le vassal : tout comme le roi influence ses troupes en les rendant couardes, il faut au minimum les colères de Rainouart, lors de l'épisode de la débandade d'une part de l'armée française, et le soutien des principaux vassaux, notamment grâce aux Aymerides, pour que la Royauté française puisse faire face aux hordes sarrasines. Le roi de chair n'est rien face au symbole impalpable qu'il représente.

#### **- d) Guillaume et Rainouart, figures de vassaux ?**

La relation du guerrier, et par extension du vassal, envers son roi est cependant bien plus complexe qu'elle n'apparaît à la première lecture. Si le roi est présenté comme « *recreant* », le bon vassal se doit de le relayer, de se suppléer à sa faiblesse. Mais dans le cas de Guillaume et Rainouart, cette action ne va pas sans changements majeurs de leur rôle habituel (ou premier dans le cas de Rainouart), ni même sans bouleversement de la trame narrative. Jusqu'aux *Aliscans*, Guillaume se définit avant tout comme le vassal loyal de Louis, et le conquérant de cités occupées par les Sarrasins : il est au centre de l'action, et malgré la présence, habituelle, de quelques adjuvants (ses neveux en l'occurrence), il garde son rôle majeur en tant que combattant. Son statut de *Bellator* est incontestable, et le définit intrinsèquement. Pourtant, avec l'arrivée de Rainouart sur le devant de la scène, et l'élargissement du conflit cette fois-ci à l'ensemble du royaume, Guillaume ne peut plus demeurer le fougueux baron dont on était habitué à entendre chanter les exploits. En même temps que son statut, son rôle fonctionnel au sein du cycle est modifié.

Durant toute la première partie des *Aliscans*, après la mort de Vivien, l'attention du public reste tournée vers Guillaume, dont on suit la fuite jusqu'à Orange puis Laon. Malgré des combats décrits assez rapidement, si on les compare à ceux de Rainouart durant la seconde partie, on peut remarquer un champ sémantique du courage très présent en ce qui concerne le baron. Or, ce champ sémantique, par la suite, se retrouve totalement attribué à Rainouart. De cette manière, cette chanson, avec l'entrée en scène

de Rainouart, change totalement les fonctions et les vertus des personnages principaux, d'une partie à l'autre. Pour le résumer tout d'abord simplement, on distingue nettement deux déplacements fonctionnels majeurs : de Guillaume à Rainouart en premier lieu (Rainouart récupère le rôle et certains attributs qui étaient jusque là propres à Guillaume), et de Louis à Guillaume par la suite (Guillaume prend le rôle de symbole de l'autorité, et non plus de simple guerrier). Les identités de ces personnages sont proches, et sont bien souvent interchangeables : ne nous narre-t-on pas, ponctuellement, la geste de « Guillaume au tinel » et de « Rainouart Fierebrace » ?

Guillaume d'Orange est un personnage dont la présence, au sein des chansons dont il est acteur, est véritablement écrasante et très clairement définie par de nombreux traits caractéristiques : son rire, sa maîtrise de la ruse et du travestissement, ses colères, ou encore son nez proéminent et sa forte carrure, que l'on retrouve dans ses deux surnoms (respectivement « Guillaume al cort/corb nés » et « Guillaume Fierebrace »). Le public, d'après ses aventures passées, le connaît ainsi, de même que les personnages le connaissant, au sein de la fiction : Bertrand assure que païens et chrétiens le reconnaissent parfaitement « a la boce et au rire »<sup>166</sup>, Guibourc l'identifie grâce à son nez<sup>167</sup>, etc... Or, on peut noter qu'à partir des *Aliscans*, hormis sa bosse sur le nez, on ne retrouve que difficilement toutes ces caractéristiques chez le comte, de même qu'on peut remarquer que certains des attributs qui lui étaient propres jusque là, et qui faisaient son identité, ont été partagés ou totalement relégués à d'autres, chrétiens comme Sarrasins. De fait, la chanson des *Aliscans* n'est guère propice, dans sa première partie, aux éclats de rire du baron d'Orange...

Nulle trace, par exemple, du célèbre cassage de « *l'os de la gole* » dont Guillaume était un maître jusque-là. J. Frappier présente ainsi cette technique visible dans le *Couronnement de Louis* :

« Le texte paraît suffisamment explicite et clair : de son poing gauche, Guillaume a saisi Arnéis d'Orléans par les cheveux, pour le forcer à baisser la tête, et du poing droit, il lui assène sur la nuque (enz el col li assiet) un coup assez fort pour lui briser l'os de la gole, autrement dit la colonne vertébrale et les vertèbres cervicales »<sup>168</sup>.

---

166 *La Prise d'Orange*, op. cit., p.112, v.337.

167 *Aliscans*, op. cit., p.174, v.2056.

168 Jean Frappier, « Notes Lexicologiques – I Gole... », dans *Mélanges de Philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière*, I, Liège, Soled, 1971, p.233.

Si l'aspect concret et physique de cette technique a depuis été largement discuté<sup>169</sup>, et que l'on se contente pour le moment de la traiter comme une donnée propre au personnage de Guillaume d'Orange<sup>170</sup>, notons que depuis le *Couronnement de Louis*, elle était présente dans toutes les chansons dédiées au personnage, mais ni dans les *Aliscans*, ni dans la Geste Rainouart. Seule la *Prise d'Orange*, jusque là, l'en avait privé, de manière à le démythifier, à lui enlever tout son prestige, par l'intermédiaire de l'humour et de la moquerie, comme l'a bien souligné C. Lachet<sup>171</sup>. On peut d'ailleurs noter que c'est de cette manière que Guillaume se fait maîtriser par Desramé, dans la *Bataille Loquifer*, avant sa victoire finale :

« Li rois le voit, molt forment li agreee :  
 Il saut avant comme beste dervée,  
 Vient a Guill. qui gist en mi la pree ;  
 Del poing li done .I. tel dentee  
 ot la manicle qui d'or estoit listee,  
 La joue destre li a tote estonnee »<sup>172</sup>.

Pourtant, le personnage de Guillaume n'est absolument pas ridiculisé par le narrateur des *Aliscans*, et tout du long de sa déchéance, envers et contre tout, il reste noble et digne d'estime, comme le prouvent les éloges et les appuis constants du narrateur. De même, l'humour de la chanson est exclusivement réservé au personnage de Rainouart. Dès lors, si nous ne sommes pas dans la moquerie, contrairement à la *Prise d'Orange*, pourquoi un tel traitement ? Selon J. Dufournet, ce trait pourrait être affilié à d'autres héros, et ce « démantèlement » de Guillaume ne serait donc que peu significatif, car il n'y aurait aucune déconstruction du personnage. À l'inverse, selon C. Lachet<sup>173</sup>, la permanence de ce trait affilié au personnage en ferait une véritable part de son identité, ce qui nous semblerait plus juste, au vu du traitement qui est fait de ce signe distinctif au sein même du cycle de Guillaume d'Orange. Or, si cette absence ne serait qu'un jeu

<sup>169</sup>Notamment par Henri Roussel, qui a poussé loin son analyse, tant du point de vue littéraire, que médical ou martial. Henri Roussel, « *L'os de la Gole. Réflexions sur le coup de poing meurtrier de Guillaume (Couronnement de Louis, vers 129-133)* », dans *la chanson de geste et le mythe carolingien*, t.II, Saint-Père-sous-Vézelay, 1982, p.591-606.

<sup>170</sup>Nous avons préféré en effet nous limiter ici à un premier constat, qui suffit à illustrer nos propos, pour pousser l'analyse de cet aspect du personnage et sa dimension intertextuelle dans une prochaine partie. Voir Troisième Partie, A, 1, d.

<sup>171</sup>Cf. Claude Lachet, *La Prise d'Orange ou la parodie courtoise d'une épopée*, Paris, Honoré Champion, 1986.

<sup>172</sup>*La Bataille Loquifer*, édition Runeberg, op. cit., p. 57, v.3088-3093.

<sup>173</sup>Claude Lachet, *La Prise d'Orange ou la parodie courtoise d'une épopée*, op. cit., p.172.



avec les attentes du public, qu'un signe d'humour du trouvère dans la *Prise d'Orange*<sup>174</sup>, il n'en va pas de même au sein de la Geste Rainouart : le jeune géant, à de très nombreuses reprises, choisit d'utiliser ses poings pour briser les os de ses ennemis<sup>175</sup>.

En outre, Guillaume n'est plus le seul à recourir au rire, qui est bel et bien présent dans les *Aliscans*, très brièvement<sup>176</sup>, mais qui disparaît presque totalement dans la Geste Rainouart<sup>177</sup> au profit de Rainouart<sup>178</sup>, Maillefer<sup>179</sup>, des Sarrasins<sup>180</sup>, ou d'autres personnages<sup>181</sup>. On peut d'ailleurs remarquer que la formule qui était jusque là utilisée pour Guillaume (« s'en a un ris geté »), bien que faisant partie du style formulaire propre à la chanson de geste, est de même reprise telle quelle : si donc on ne peut certifier qu'on octroie à d'autres ce trait spécifique de Guillaume, celui-ci en est dans tous les cas dépossédé.

Dans le même ordre d'idées, on peut s'étonner de trouver au sein de ces œuvres le portrait d'un Guillaume constamment inquiet, en proie au doute, et qui a une forte propension aux pleurs. Si toutes ces actions ne sont pas incongrues en soi dans le registre épique, nombre de héros en faisant preuve, on peut néanmoins s'interroger sur l'insistance récurrente du trouvère à revenir sur ces faits. C. Lachet met ainsi en exergue, dans son étude de la *Prise d'Orange*, l'excès dans lequel tombe Guillaume à cet égard<sup>182</sup> : il est en effet le seul concerné, et ajouté à ses inclinations courtoises, cela tend à démythifier totalement le héros. Si cela est plus flou dans les *Aliscans*, de manière à ne pas empiéter sur la description de Louis en tant que mauvais roi, on peut remarquer la récurrence de ce trait dans la Geste Rainouart :

---

174 Claude Lachet, *La Prise d'Orange ou la parodie courtoise d'une épopée*, op. cit., p.172.

175 Notons d'ailleurs que ce trait est déjà présent dans la *Chanson de Guillaume* : alors qu'il vient de briser son tinel, les Sarrasins l'assaillent, l'obligeant à se servir de ses poings. Cf. la *Chanson de Guillaume*, op. cit., p.298, v.3308-3315. Voir Troisième Partie, Chapitre A, d.

176 « Guillelmes l'ot, s'en a un ris gité ». *Aliscans*, op. cit., p.266, v.3702 par exemple.

177 En effet, si Guillaume rit bel et bien, la multiplicité d'autres exemples lui fait perdre toute exclusivité de cet attribut. On peut néanmoins le voir rire ponctuellement : « Voit lo Guillelmes, si li a fait .I. ris ». *La Bataille Loquifer*, édition de M. Barnett, op. cit., p.106, v.2807.

178 « Renoars l'ot, de joie fist .I. ris. » *La Bataille Loquifer*, édition de M. Barnett, op. cit., p.49, v.657. « Renoars l'ot, si a .I. ris geté; » *La Bataille Loquifer*, édition de M. Barnett, op. cit., p.135, v.3881. « Rainuars l'ot, s'en a jeté un ris ; » *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.137, v.3616.

179 « quant il le voit, si a jeté un ris » *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.54, v.1344.

180 « Tiebalz l'antent, si a geté .I. ris. » *La Bataille Loquifer*, édition de M. Barnett, op. cit., p.55, v.876. « l'anfes l'esgarde, si a .I. ris geté. » *La Bataille Loquifer*, édition de M. Barnett, op. cit., p.139, v.4024. « Tiebaus l'entent, s'en a un ris jetés : » *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.242, v.6474.

181 Ainsi par exemple du roi Arthur : « Artus l'antent, si a .I. ris geté. » *La Bataille Loquifer*, édition de M. Barnett, op. cit., p.134, v.3845. « Artus l'antent, si ait .I. ris geté. » *La Bataille Loquifer*, édition de M. Barnett, op. cit., p.136, v.3912.

182 Claude Lachet, *La Prise d'Orange ou la parodie courtoise d'une épopée*, op. cit., p.173.

« Li cuens Guillelmes se prist a dementer :  
« Ahi, Orenge, or vos verrai gaster » »<sup>183</sup>

« Li cuens Guillelmes s'en vait tos trespansés  
[...]  
Renoars vit qu'il fut si abosmés » »<sup>184</sup>

« Li cuens Guillelmes fut mornes et pansis,  
Plore des iolz, del cuer jete sospris ;  
Les larmes grosses li chiet aval lou vis  
les lou menton sor le blāut de pris.  
Molt est li cuens corōos et marris » »<sup>185</sup>

« Guillaume l'ot ; tous en fu trespendés ;  
un poi s'en espoente » »<sup>186</sup>

Sans égaler la dégradation effectuée à travers le personnage de Louis, Guillaume est néanmoins bien démythifié. Ne faudrait-il donc pas voir dans la récurrence de cette défaillance, la reprise par Guillaume d'un trait habituellement réservé aux rois littéraires, Louis en l'occurrence ? De fait, Rainouart apparaît comme un personnage singulier au sein du cycle : avec lui, on change de registre, et les questions essentielles pour Guillaume ne le sont plus. Et inévitablement, un tel traitement du protagoniste influe sur la présentation même de Guillaume.

Ce traitement qui est fait de Guillaume semble dès lors aller de pair avec le déplacement fonctionnel du personnage. Tout ce qui faisait jusque là la spécificité de Guillaume « *Fierebrace* », le jeune baron colérique et démesuré, est relayé à Rainouart, dans le même temps que son rôle passe de celui de chevalier combattant mis au premier plan de l'action à celui de symbole de l'autorité royale, de *Dux Bellorum* des Français.

### **- e) déplacements fonctionnels**

Le corpus mettant en scène le personnage a cela d'homogène que le jeune géant est constamment mis au devant de la scène, il ne sert jamais d'adjuvant, même si son

---

183 *La Bataille Loquifer*, édition de M. Barnett, *op. cit.*, p.60, v.1089-1090.

184 *La Bataille Loquifer*, édition de M. Barnett, *op. cit.*, p.66, v.1303-1305.

185 *La Bataille Loquifer*, édition de M. Barnett, *op. cit.*, p.127, v.3581-3585.

186 *Le Moniage Rainouart I*, *op. cit.*, p.48, v.1190-1191.

rôle, de la même manière que celui de Robastre, est initialement construit comme tel . Aussi, tout le reste des protagonistes a irrémédiablement un rôle qui s'amenuise à ses côtés. Dès lors, paradoxalement, Guillaume n'est plus « Fierebrace », en comparaison avec la carrure de Rainouart. Il est d'ailleurs remarquable que la seule description, dans ce corpus, à le présenter selon ses aspects antérieurs, soit située dans la première moitié des *Aliscans*, et donc dans la partie qui ne met pas encore en scène Rainouart. Lors de son arrivée à Laon, Guillaume est ainsi raillé, à cause de son aspect de diable, la forte taille de son cheval, ses bras démesurés et son aspect farouche<sup>187</sup>. On en trouve d'ailleurs la confirmation dès la *Chanson de Guillaume*, dont l'unité a depuis longtemps été contestée<sup>188</sup> : si la première moitié de l'œuvre, considérée comme très antérieure au reste de la geste, présente Guillaume selon son aspect habituel, car au centre de l'action, il est intéressant de constater que dès la seconde partie de la chanson<sup>189</sup>, assimilée à une *Chanson de Renouart* aujourd'hui disparue, Guillaume perd encore une fois ce statut au profit du jeune géant. La chanson de geste, avec son support essentiellement oral, ne pouvait multiplier les héros de premier plan, d'autant plus si ceux-ci se confondent par leurs caractéristiques communes. Ainsi, de manière à insérer Rainouart dans un contexte connu et déjà bien établi, mais aussi afin de ne pas tout bonnement passer sous silence le personnage de Guillaume, celui-ci a perdu de son unicité au profit du jeune homme. Tout comme Guillaume faisait davantage de la figuration durant la première moitié de l'œuvre, il en va de même pour la suite, où les exploits personnels de Rainouart sont le seul repère que nous ayons dans l'évolution de cette bataille. C'est désormais Rainouart qui se sert de ses poings, couplés au tinel, pour combattre, tandis que Guillaume utilise principalement son épée Joyeuse.

Surpassé dans tous les domaines par Rainouart, Guillaume ne pouvait donc conserver son rôle intact au sein de ces chansons. Il s'opère donc, à partir des *Aliscans* et tout au long de la Geste Rainouart, un déplacement fonctionnel du baron d'Orange. Dès l'instant où Rainouart entre en scène, son rôle est clairement réorienté, ce qui est facilité par la faiblesse caractéristique de Louis. Le roi faisant défaut, préférant se cacher derrière les murs de Laon plutôt que d'accompagner ses troupes sur le champ de bataille, le bon vassal se doit de pallier à ces manques : Guillaume prend dès lors le

187 *Aliscans*, op. cit., p.212-218, v.2719-2790.

188H. Suchier, « Vivien », *ZRPh*, XXIX, 1905, p.641-682.

189A partir du v.1980.

rôle d'un chef, d'un meneur, du *Dux Bellorum* des Français. En effet, dans les chansons précédentes, Guillaume agissait davantage en solitaire, ou du moins, à travers une série d'infiltrations dans les cités ennemies, à la tête de troupes extrêmement réduites. Ici, au contraire, il mène à la bataille des dizaines de milliers d'hommes, et son rôle ne se limite plus dès lors à celui d'un simple combattant : les regards du narrateur sur ce personnage, et donc la mise en lumière de ses actions sur le champ de bataille, seront très réduits, au profit de Rainouart, prouvant dès lors que sa place n'est pas directement dans la mêlée : là où Rainouart se veut le maître de la bataille, du combat en ce qu'il a de physique et de violent, Guillaume, lui, est tout entier tourné vers la guerre, en ce qu'elle a de professionnel et de collectif.

Dans la *Bataille Loquifer*, ce transfert est très clairement rendu, à travers la répartition des rôles des deux principaux duels de la chanson. Un duel de champions : Rainouart et Loquifer. Un duel de chefs : Guillaume et Desramé. Et si Guillaume n'a pas, de fait, contrairement à Desramé, le titre de roi, par le parallèle qui est posé entre les deux personnages, son rôle est néanmoins évident, et au moins équivalent à celui de son ennemi Sarrasin, ce qui est d'ailleurs renforcé par l'absence totale de Louis de la Geste Rainouart.

De même, dans le *Moniage Rainouart*, la venue de Guillaume au secours de Rainouart est très claire : malgré son affection pour le jeune géant, c'est son lien féodal envers lui qui le fait agir. Rainouart étant le vassal de Guillaume, il est normal que ce dernier agisse en bon seigneur, et fournisse à son inféodé l'*auxilium* qu'il est tenu de lui assurer. On peut à cet égard noter un parallèle intéressant entre cette chanson et les *Aliscans*, et qui tendrait à appuyer nos propos : tout comme Rainouart choisit de diriger, dans les *Aliscans*, une troupe réduite, qui agit en parallèle de la véritable bataille, il commande même, dans le *Moniage Rainouart*, un groupe de moines. Remarquons d'ailleurs que les troupes qu'il dirige sont toujours, à son image, proprement décalées, et ne sont jamais de puissants chevaliers français : les seconds ne sont pas des *Bellatores*, mais des *Oratores*, tandis que les premiers, de même, ont perdu toute filiation et tout statut de *Bellatores* en même temps que leur honneur. Guillaume choisit de venir en personne aider son vassal, et rappelle donc davantage l'image de Charlemagne, ce parfait souverain guerrier, plutôt que son fils, qui choisit de détourner les yeux face au danger. Sous ce jour de figure d'autorité, Guillaume fait

preuve d'une valeur qui ne fait qu'accentuer toute la « récréantise » de Louis. Tout les oppose, et si dans les *Aliscans*, ce « duel » de l'autorité et du prestige est explicite<sup>190</sup>, l'absence de Louis dans la Geste Rainouart montre clairement que celui-ci a été définitivement éliminé. Par le déplacement fonctionnel du rôle de Guillaume, présent dès les *Aliscans*, et qui se poursuit durant l'ensemble de la Geste Rainouart, les valeurs chrétiennes et royales sont symboliquement consolidées : bien davantage que quand Louis a été au sommet de la hiérarchie féodale, les liens entre suzerains et chevaliers sont ici renforcés, et présentés comme la cohésion utopique du monde chevaleresque. La figure de Guillaume sous cet aspect, contrairement à ce que suppose G. Bertin<sup>191</sup>, ne nous semble donc aucunement mise à mal.

Lorsqu'on quitte la Geste Rainouart, et que l'on se tourne vers le *Moniage Guillaume*, par exemple, il est clair que son statut et ses habituelles caractéristiques, appuyés par un comique hyperbolique, lui ont été pleinement restitués : Fierebrace, le guerrier à la carrure herculéenne et au rire impressionnant est bel et bien de retour. J.-J. Grisward, dans son étude des chansons antérieures aux *Aliscans*<sup>192</sup>, a d'ailleurs parfaitement montré à quel point le personnage de Guillaume est rattaché à ces caractéristiques, mais surtout à son statut, véritablement intrinsèque, de *bellator* : au sein du découpage fonctionnel et de la répartition de son rôle et de ceux de ses frères, Guillaume apparaît clairement comme le parfait guerrier et vassal, ce qui rend d'autant plus sensible son changement de fonction dès l'entrée en scène de Rainouart. Il nous semble donc clair, au vu de ce découpage, que c'est bien le personnage de Rainouart, et plus précisément sa présence ou son absence dans une chanson, qui sont responsables de ces déplacements fonctionnels. En mettant en scène le personnage de Rainouart, qui apparaît à de nombreux égards comme un émule du comte d'Orange, comme un « jeune Guillaume », ce corpus pose donc le problème de la redondance des caractères qui, au niveau narratif, passerait comme une faiblesse textuelle si elle n'avait pas été traitée de la sorte. Ce déplacement fonctionnel de Guillaume était donc un choix nécessaire à la bonne cohabitation de ces deux archétypes, bien distincts, de héros chrétiens.

---

190 Voir Première Partie, A, 2, b.

191 *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p. XLIV.

192 Voir Joël Grisward, *Archéologie de l'épopée médiévale*, op. cit..

Ainsi, le chevalier au sein du cycle de Guillaume d'Orange n'est pas un simple guerrier : il a un rôle, un statut et tout un ensemble de valeurs qui lui sont propres. Au service du roi, il est non seulement un soutien, mais aussi un porte-parole : il est un vecteur de la Royauté. Dans le cas de Guillaume, ce statut va petit à petit se muer en un véritable rôle de monarque, lui permettant de préserver la notion de royauté, la France, ses terres et son prestige, mais aussi de faire avancer la geste. Car c'est là une subtilité du genre : Guillaume, presque roi, ancien guerrier démesuré, devenu baron sage et philosophe nantit de jeunes chevaliers, eux-mêmes hors normes, parmi lesquels Rainouart n'est pas le moindre représentant. Il illustre ainsi parfaitement l'importance du lien entre Histoire et Fiction que nous venons d'évoquer : miroir de la société, la geste laisse entrevoir les fluctuations du temps, et avec elles divers bouleversements majeurs. Le contexte socio-politique dans lequel se situe le Cycle de Guillaume d'Orange illustre bien le besoin de représentation de héros particuliers : non plus le simple guerrier, mais le chevalier, un héros portant la société, défendant de nouveaux idéaux grâce à un code et des armes singuliers.

## Chapitre B : Du Guerrier au Chevalier

### 1 – guerriers et cavaliers

Si le guerrier est une figure diversifiée socialement, qui apparaît sous la forme de différentes incarnations, et répondant à des types très différents dans la chanson de geste et le roman, il n'en demeure pas moins un pôle majeur des œuvres médiévales, auquel répondent certaines valeurs. Le guerrier est en effet attaché à une morale relative, bien sûr liée aux codes chevaleresque ou épique, mais aussi religieux : il peut être le chevalier d'une dame, d'un roi, de Dieu. Le guerrier médiéval est ainsi confronté à une représentation de la guerre juste, que ce soit par des duels judiciaires ou par une ordalie. La morale qui conduit le guerrier est ainsi liée au religieux : on peut le voir de façon claire dans la *Chanson de Roland*, qui demeure le modèle de la chanson de geste. La scène de sa mort, par exemple, préfigure la place du religieux dans les valeurs du guerrier. Les textes médiévaux sont souvent marqués par des interventions divines, des figures d'ermites ou de saints, ou encore de martyrs, que nous retrouvons dans notre corpus, conjointement à celle du guerrier. Se met alors en place, au sein même de la littérature, une évolution des mœurs médiévales : ces figures de guerriers et d'hommes saints représentent fort bien l'histoire des religions, mais aussi des coutumes. Les *milites* deviennent ainsi les *milites Christi*, délaissant une chevalerie terrestre et courtoise pour une dite « céleste », entièrement tournée vers la propagation de la foi. Ce passage s'effectue essentiellement au XIII<sup>e</sup> siècle, bien que toutes les œuvres ne suivent évidemment pas cette transformation. Les *bellatores* se lient alors aux *oratores*, et pour commencer au roi, incarnation de l'autorité. En combattant au nom de son roi, on le préserve en même temps que sa foi et son royaume. On acquiert une gloire, qui rejaillit sur tout le lignage, mais aussi sur l'entourage mondain, et parfois même amoureux lorsque la gloire est destinée à une dame. Mais le guerrier, dans le cadre féodal, peut aussi être perçu comme une menace, notamment à travers les personnages des vassaux trop puissants et indépendants, ou encore des chevaliers pas encore



« chasés », c'est-à-dire pas encore dotés d'un fief, dont la liberté et l'inconstance sont un danger pour le souverain. Soulignons néanmoins qu'il existe toujours une raison à cette menace, soit parce que le roi est affaibli, soit trop crédule, dans tous les cas, diminué.

Les valeurs du guerrier peuvent ainsi être entendues comme la recherche d'idéaux, mais aussi de services rendus aux puissances supérieures : le Roi et Dieu. L'histoire du guerrier médiéval, long processus idéologique qui a mené à la formation de la caste chevaleresque, permet ainsi d'analyser les actions de Guillaume et Rainouart, ainsi que la manière dont ils servent les desseins d'une leçon idéologique. Ceci permet d'illustrer le traitement qui est fait de la violence et le statut du guerrier par l'Église médiévale, et l'idéologie de la croisade, cadre le plus courant du cycle de Guillaume d'Orange, bien distincts dans la chanson de geste et le roman, afin de faire ressortir le fait qu'il existe bien aux XIIe et XIIIe siècles non pas un archétype du guerrier « épique », mais plusieurs, dont les deux principaux sont d'une part, celui du chevalier épique, qui est une création proprement médiévale, aux valeurs contemporaines du XIIe siècle (Guillaume et Rainouart par exemple), et d'autre part, l'archétype proche de la mythologie germanico-scandinave, d'influence antique, et que l'on a exporté, en France, vers le roman chevaleresque et d'antiquité (Siegfried par exemple).

#### **- a) du cavalier au chevalier**

Le chevalier est resté, dans les mentalités modernes, le représentant par excellence du Moyen Âge. Pour autant, la chevalerie n'est pas une forme homogène ni statique au long de cette période, mais est passée par toute une série de mutations, de la grandeur spectaculaire des XIIe et XIIIe siècles jusqu'à son déclin total à la fin du Moyen Âge, et le violent constat porté par Cervantès à la Renaissance.

Mais c'est avant tout par leur langage des armes si spécifique que les chevaliers se définissent. Si classe chevaleresque il y a, elle est en effet celle qui représente l'élite des guerriers médiévaux, par l'emploi d'une technique nouvelle et implacable. C'est en

effet à partir de la fin du XI<sup>e</sup> siècle que se diffuse majoritairement une nouvelle technique à cheval, issue essentiellement des guerriers Normands, qui sera par la suite une part importante de l'identité chevaleresque. Jusque-là, les cavaliers utilisent bien des lances, mais à la manière de javelots, et ont le bras tendu : que ce soit pour harponner l'ennemi au corps-à-corps ou pour être lancée (les armes de jet seront justement mal vues par les chevaliers<sup>193</sup>), l'arme n'en est pas moins utilisée de façon archaïque, et peu efficace pour une charge. L'innovation de cette nouvelle technique est cependant que les cavaliers tiennent leur lance sous le bras, à la manière « moderne », ce que l'on peut abondamment constater dans les textes médiévaux à partir du XII<sup>e</sup> siècle. C'est par exemple le cas de Guillaume lors de son affrontement contre Corsolt dans le *Couronnement de Louis* :

« Guillelmes monte molt acesmeement,  
 Estrier n'i baille n'a arçon ne se prent.  
 Prent son escu et a son col le pent;  
 L'espié brandist par si fier maltalent,  
 Lance a fermee a l'enseigne qui pent »<sup>194</sup>.

« Li gentilz cuens a choisi le barnage  
 Qui por lui priënt; fols est se plus se targe.  
 Le cheval broche, les dous resnes li lasche;  
 Brandist la lance o l'enseigne de paille,  
 Fiert le païen sor la vermeille targe:  
 Teint et verniz et le fust en trespasse,  
 Le blanc halberc li desront et desmaille,  
 La vieille broigne ne li valut meaille;  
 Par mi le cors son reit espié li passe,  
 Que d'autre part paru l'enseigne large  
 Soz le fer pendre, qui bien s'en presist garde.  
 Li cuens Guillelmes par tel vertu trespasse  
 Le bon espié hors del cors li esrache »<sup>195</sup>.

Les cavaliers représentés ainsi dans la tapisserie de Bayeux sont d'ailleurs assez peu nombreux dans cette posture, ce qui tendrait à prouver que cette méthode n'était pas encore généralisée à cette époque<sup>196</sup>. Notons cependant un détail important : malgré la présence de la lance, ces chevaliers portent une épée au côté. La lance ne constitue ni le

193Il est intéressant justement de constater que Chrétien de Troyes ait choisi, dans son *Conte du Graal*, de doter le jeune Perceval pas encore adoubé, de javelots, forme lancée et anti-chevaleresque de la lance.

194Le *Couronnement de Louis*, *op. cit.*, p.28, v.865-873.

195Le *Couronnement de Louis*, *op. cit.*, p.29, v.907-919.

196La *Chanson de Roland* présente cependant des chevaliers qui semblent utiliser exclusivement cette méthode, ce qui tendrait à asseoir le fait que cette technique est une part de l'identité de cette classe émergente. De même, elle était largement utilisée par les armées croisées dès la fin du XI<sup>e</sup> siècle.

seul armement ni la finalité de leur méthode de combat : le chevalier charge à la lance, et poursuit son combat dans la mêlée à l'épée. On peut cependant observer dans l'extrait de gauche, ainsi que dans plusieurs cas d'emploi de la seconde technique, que le cavalier au premier plan utilise un étrier. Son utilisation permet en effet aux cavaliers d'utiliser plus efficacement les lances, dont la force d'impact ne dépendra plus seulement de l'énergie cinétique procurée par la course du cheval, mais aussi de la force que les combattants pourront ajouter sans risquer d'être désarçonnés. L'étrier, qu'il soit ou non directement à l'origine du développement de la chevalerie, est donc un élément essentiel, voire décisif, à la mise en place de la principale technique chevaleresque.

Il faut, au long de cette évolution, distinguer deux temps, qui correspondent à deux formes de l'attaque de la cavalerie. La première forme permet d'utiliser la lance de quatre manières : comme un javelot, comme on peut le voir sur le détail ci-dessus, en coup droit d'estoc, à la manière d'un harpon, du haut vers le bas, ou enfin, à l'inverse, à la manière d'une dague, du bas vers le haut. Comme les historiens le remarquent donc, ce ne sont là que simples déclinaisons des méthodes des fantassins : on utilise uniquement la force du bras, et le cheval sert essentiellement au déplacement. Jean Flori va même plus loin, en insistant sur le fait que le cheval nuit à la puissance et à la précision du coup<sup>197</sup>. À l'inverse, la seconde technique, héritée des Normands, exploite au maximum la force et la vitesse de la monture :

« Désormais, la main ne sert plus qu'à diriger la lance vers l'adversaire à abattre. La hampe, calée sous l'aisselle, est maintenue en position horizontale fixée par la main droite, le long de l'avant bras, parfois renforcée par la main gauche qui délaisse alors le bouclier et les rênes pour saisir le bois quelques centimètres avant la droite. La lance est cette fois tenue très en arrière de son point d'équilibre, et peut ainsi libérer vers l'avant plus des trois quarts de sa longueur, qui peut d'ailleurs s'accroître. Enfin, la puissance de l'impact (donc l'efficacité du coup) ne dépend plus de la force du bras, mais de la seule puissance de l'ensemble compact et solidaire que constituent la lance tenue ferme par le chevalier, lui-même affermi sur son cheval, par une assise meilleure dans une selle à arçons plus profonde »<sup>198</sup>.

Notons cependant que l'apparition et l'utilisation de cette nouvelle méthode n'efface en rien l'ancienne, qu'on continue à utiliser ponctuellement, selon les batailles et les

---

197Jean Flori, *Chevaliers et chevalerie au Moyen Âge*, Paris, Hachette, 2008, p.95.

198Jean Flori, *Chevaliers et chevalerie au Moyen Âge*, *ibid.*, p.95.

utilisateurs. Ce qui est certain, c'est que tout chevalier, à partir du début du XII<sup>e</sup> siècle, doit s'initier à la maîtrise et au perfectionnement de cette technique, car de fait, ce n'est pas pour rien qu'elle est si prisée. Grâce à elle, la valeur de la chevalerie est transmise dans toute l'Europe, et même en Orient. Certaines peuplades musulmanes reprendront à leur compte cette technique si fructueuse, tandis qu'Anne Comnène, princesse byzantine qui a connu la première croisade, annonce que « Un Celte<sup>199</sup> à cheval est invincible et capable de percer jusqu'aux remparts de Babylone, mais désarçonné, il est le jouet du premier venu »<sup>200</sup>. C'est donc véritablement une révolution au sein des *milites* de voir cette technique se « vulgariser », si l'on peut dire, et devenir une véritable constituante de l'institution chevaleresque car elle présente enfin un avantage certain, et tout à fait dans l'idéologie chevaleresque : de par sa difficulté de maîtrise et l'équipement onéreux qu'elle présuppose, elle est la seule technique qui soit exclusivement chevaleresque, ce qui ne pouvait que réjouir ces milites en quête d'identité.

Voilà ce qu'est, en substance, le chevalier. Le vocabulaire le confirme : dans les langues vernaculaires du XII<sup>e</sup> siècle, le terme définit essentiellement un guerrier, sans rang social particulier. Néanmoins, l'étymologie, en France, insiste sur un point particulier, à savoir le cheval, qui est ici pris comme référence sémantique, et qui fait du chevalier un guerrier d'élite à cheval qui se distingue donc du fantassin<sup>201</sup>, et c'est au long du XII<sup>e</sup> siècle que le terme se charge d'une valeur honorifique. Tout comme le terme *miles*, on l'a vu, se retrouve de manière très impressionnante dans les registres et les chroniques à partir du XI<sup>e</sup> siècle, de même la figure du chevalier va envahir l'espace littéraire. Il est ainsi absolument omniprésent dans la littérature des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, ce qui permet, avec toute la mesure que cela implique, de pouvoir approfondir la réalité et l'idéologie propres à cette chevalerie. Néanmoins, de nos jours, il est fortement admis que la chanson de geste, malgré son attrait pour l'hyperbole et l'amplification, ne doit pas tellement être éloignée de la réalité, car pour pouvoir apprécier ces chansons, les chevaliers devaient avant tout s'y reconnaître, s'identifier

---

199Les « Celtes » en question sont vraisemblablement les Normands, créateurs de cette nouvelle technique de cavalerie, et qui se sont particulièrement distingués lors de la première croisade.

200Anne Comnène, *l'Alexiade*, édition et traduction de Bernard Leib, Paris, Les Belles Lettres, 1967, p.68.

201A l'opposé, les termes anglais (*knight*) et allemand (*ritter*) mettent uniquement l'accent, au niveau étymologique, sur l'idée de guerrier, et pas précisément de cavalier. Ce n'est qu'au cours du XIII<sup>e</sup> siècle que ces termes désigneront spécifiquement cette classe guerrière.

avec ces héros combattants<sup>202</sup>.

Et c'est précisément en rupture avec ces archétypes que les personnages de Guillaume et de Rainouart doivent être appréhendés. Généralement dénués de la mesure caractéristique des chevaliers littéraires, ils sont, à travers leurs principaux attributs (arme, cheval, techniques guerrières), totalement en décalage. Et si le qualificatif de « chevalier » semble pouvoir être attribué sans problème à Guillaume, dont nous avons vu l'insertion dans les préoccupations féodales, il n'en va absolument pas de même pour Rainouart, dont la démesure, parfois comique, tend à le couper nettement de toute « chevalerie » alors même qu'il est présenté non seulement comme le sauveur de la France et de la Chrétienté, mais aussi comme une forme d'aboutissement du guerrier dans une période qui met alors à l'honneur des chevaliers bien plus policés, notamment à travers la matière romanesque.

### - b) la chevalerie épique

Ainsi, dans notre corpus épique, le terme « chevalier » est employé la plupart du temps comme substantif, pour qualifier un combattant de haut rang. Il est par exemple nettement distingué du guerrier dans le *Couronnement de Louis*, et le terme est utilisé la plupart du temps en attribut mélioratif, accompagné d'un adjectif, ou bien d'un numéral pour qualifier une masse de soldats d'élites :

« Por lui plorerent maint vaillant chevalier »<sup>203</sup>.

« Vei la bel chevalier  
Et pro et sage, corteis et enseigné »<sup>204</sup>.

Tous les personnages qualifiés de la sorte dans le Petit Cycle (Guillaume, ses frères et neveux, et même Rainouart) sont de noble extraction, ce qui laisserait à penser que dès la mise par écrit de ces chansons, la chevalerie était appréhendée comme déjà associée à la noblesse<sup>205</sup> :

---

202Cf. Jean Flori, *Chevaliers et chevalerie au Moyen Âge*, op. cit., p.97.

203Le *Couronnement de Louis*, op. cit., p.4, v.88.

204Le *Couronnement de Louis*, op. cit., p.20, v.608-609.

205Il faut cependant noter le cas problématique de l'adoubement du portier dans le *Couronnement de Louis* : faut-il voir dans ce bémol la marque d'un archaïsme ? Cf. *Le Couronnement de Louis*, op. cit., p.51-52, v.1629-1665.

« [...] Or avent, chevalier !  
Renoars sire, descendés del destrier,  
vien nos [ricoises] veoir et acointier »<sup>206</sup>.

On trouve ici confirmé premièrement que le terme chevalier correspond à un mélioratif du guerrier, un soldat d'élite, car le Sarrasin, qui essaye d'amadouer Rainouart pour le faire monter sur son bateau, use d'un vocabulaire forcément positif et séducteur (à la fois par l'utilisation de termes mélioratifs, mais aussi par la promesse de richesses). Deuxièmement, la mention du destrier, au vers suivant, assimile le chevalier à sa monture<sup>207</sup>. Ceci pourrait d'ailleurs être confirmé par le fait que tout au long des *Aliscans*, Rainouart, qui est avant tout un fantassin, est principalement qualifié de « ber/baron » ou « vaslet/valet », termes positifs ou neutres qui ne véhiculent nullement l'idée de guerrier monté à cheval. L'idée de guerrier d'élite, donc particulièrement puissant, se retrouve à de nombreuses reprises, mais se voit clairement confirmée dans le *Moniage Rainouart I* :

« En Loquiferne a tant li enfes més -  
car Picolet l'i avoit aportés  
par le comant le roi Thiebaut l'Esclers -  
que il est grant et furnis et menbrés ;  
bien puet mais estre chevaliers adoubés »<sup>208</sup>.

On met donc ici sur un même plan les qualités propres du jeune Maillefer (grand et puissant) et celles qui sont nécessaires pour être « adoubé chevalier », c'est-à-dire pour faire un bon chevalier, ce qui confirme que le chevalier est un guerrier qui possède au plus haut point les qualités physiques nécessaires à tout guerrier. Néanmoins, cela peut aussi qualifier certains guerriers anonymes :

---

206 *La Bataille Loquifer*, op. cit., p. 38, v.237-239.

207 On peut toutefois rencontrer de très rares cas dans lequel l'idée de cheval, voire de guerrier, est ambiguë : ainsi de Joseph d'Arimathie (celui qui demande à Pilate de pouvoir emporter et enterrer le corps de Jésus après la crucifixion, mais aussi celui qui aurait recueilli son sang dans un vase, le futur Graal), qui est dans le *Moniage Rainouart* qualifié de « chevaliers ». Faut-il donc voir ici un moyen d'offrir à Joseph un titre glorieux, malgré le fait qu'il ne soit ni guerrier, ni cavalier ? Ou bien le fait que Joseph soit présenté dans les *Évangiles* comme un homme au caractère noble (« homme bon et juste » Luc 23 ; « membre honoré du grand conseil » Marc 15) doit-il nous laisser penser que l'idée de guerrier à cheval passe au second plan par rapport à la noblesse de cœur dans le terme « chevalier » ? Il nous semble ici simplement que le narrateur a voulu honorer Joseph en lui accolant ce substantif qui symbolise le plus haut degré de noblesse et de droiture au sein de la chanson de geste, et que cela ne remet donc aucunement en question le caractère vu jusqu'ici.

208 *Le Moniage Rainouart I*, p.39, v.956-960.

« Or fut la barge sor mer ens el gravier;  
 païen i furent plus de .XXX. Millier.  
 Renoars vient qui ne se sot guaitier,  
 ensamble o lui amona sa moillier,  
 et avoc lui vinrent si chevalier,  
 dec'a .L., n'i a cel n'ait destrier »<sup>209</sup>.

L'utilisation du terme rappelle fortement celle de « *militēs* », puisque cela désigne très souvent, dans le corpus épique médiéval, le petit groupe de guerriers d'élite qui entourent un puissant baron durant la bataille, c'est-à-dire les chevaliers « privés »<sup>210</sup>, la « maisnie »<sup>211</sup> ou la « conpaignie »<sup>212</sup>, et se distingue des simples « homes »<sup>213</sup> qui constituent le fond de combattants anonymes, le gros de l'armée constitué de fantassins. C'est l'idée qui ressort aussi du terme « chevalerie »<sup>214</sup>, employé pour exprimer les hautes qualités que certains guerriers possèdent, ainsi que, dans un registre plus matériel, un ensemble de chevaliers<sup>215</sup>. Ici encore, l'assimilation du chevalier à son destrier (v.231) est précisée, mais qu'en est-il de leur statut ? Il se pourrait que le statut du chevalier dans ces chansons puisse tout simplement être défini par ce qu'il n'est pas. Ainsi dans la *Bataille Loquifer* et le *Moniage Rainouart I* :

« A ces parolles es vos .I. mesagier,  
 mais il n'avoit sergent ne chevalier,  
 ne [n'ot] cheval, palefroït ne destrier »<sup>216</sup>.

« Ainc mais de chose ne me poi esmaier,  
 n'ainc ne doutai serjant ne chevalier  
 qui me peüst forfaire n'enpirier »<sup>217</sup>.

On distingue ici le « chevalier » du « sergent » : la plupart du temps, et c'est ce qui se retrouve dans la hiérarchie de l'Ordre des Templiers par exemple, le chevalier est obligatoirement un cavalier d'origine noble, tandis que le sergent, lui aussi cavalier, est un roturier. En faisant ainsi mention de ces deux grades, cela suppose qu'ils soient

<sup>209</sup>La *Bataille Loquifer*, *op. cit.*, p. 34, v.226-231.

<sup>210</sup>Cf. *Le Moniage Rainouart I*, p.113, v.2988.

<sup>211</sup>Cf. *Le Moniage Rainouart I*, p.105, v.2767.

<sup>212</sup>Cf. *La Bataille Loquifer*, *op. cit.*, p. 97, v.2481.

<sup>213</sup>Cf. *Aliscans*, *op. cit.*, p.88, v.469.

<sup>214</sup>Cf par exemple dans *Aliscans* : « De .XX.M. Homes qu'il avoit en baillie, / Qui trestuit furent de grant chevalerie, / N'ot que .XIII. Mes en sa conpaignie ». *Aliscans*, *op. cit.*, p.90, v.480-482.

<sup>215</sup>Exemple : *Aliscans*, *op. cit.*, p.204, v.2573.

<sup>216</sup>La *Bataille Loquifer*, *op. cit.*, p. 57, v.951-953.

<sup>217</sup>Le *Moniage Rainouart I*, *op. cit.*, p.38, v.905-907.



distincts, et dès lors, la seule chose qui distingue l'un de l'autre est la noblesse du guerrier. Il semble néanmoins possible aussi que cette opposition soit fondée sur le fait d'être ou non à cheval, et dans ce cas-là, le « chevalier » ne serait, lors d'une comparaison avec le sergent, qu'un cavalier, un homme à cheval, par rapport au « sergent/serjant » qui ne serait, lui, qu'un fantassin. De même, dans *Aliscans*, alors que Guillaume est assailli par paysans et bourgeois, il nous informe sur la portée de son titre :

« Chevaliers sui, si fetes vilenie.  
Si m'aïst Dex, n'ai soing de gaberie »<sup>218</sup>.

Guillaume met ici en avant le fait qu'il est inadmissible pour des roturiers de s'attaquer à quelqu'un d'un statut aussi élevé que le sien : sous cet aspect, « chevalier » doit être entendu comme porteur de l'idée d'un statut élevé, d'une certaine noblesse donc. La traduction de J. Subrenat dénote bien cet aspect de supériorité hiérarchique en faisant dire à Guillaume que la conduite des paysans est « offensante »<sup>219</sup>. De même, le terme peut être employé sous sa forme de substantif employé à la manière d'un épithète, pour qualifier le comportement de certains guerriers :

« Bien l'esgardoient li baron chevalier »<sup>220</sup>.

« Li bers s'an torne brochant a esperon,  
ansamble o lui si chevalier baron »<sup>221</sup>.

« Gardés Orenges, franc chevalier baron ;  
jou irai querre Rainuart l'Arragon  
tant que trover le puisse »<sup>222</sup>.

On le voit à ces exemples, les termes « ber/baron » et « chevalier », sous forme adjectivale ou substantivale, apparaissent comme synonymes et interchangeables, et supposent dès lors de hautes qualités guerrières et sociales : barons et chevaliers sont donc, sous cet aspect, de nobles guerriers. La présence et la noblesse du cheval en sont dès lors rehaussées : il est un élément nécessaire à la puissance et à la dignité de son maître. Tout comme certaines épées, les montures prestigieuses possèdent des noms

218 *Aliscans*, op. cit., p.202, v.2538-2539.

219 *Aliscans*, op. cit., p.203.

220 *La Bataille Loquifer*, op. cit., p. 77, v.1720.

221 *La Bataille Loquifer*, op. cit., p. 37-38, v.100-101.

222 *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.61, v.1543-1545.

(Baucent et Folatille), et sont objets de convoitise sur le champ de bataille :

« Sainte Marie, com ci a bon destrier!  
Tant par est bons por un prodome aidier  
Mei le covient des armes espargnier:  
Deus le guarisse, qui tot a a jugier,  
Que de m'espee ne le puisse empirie »<sup>223</sup>.

« Le Sarrazin fu mout de mal pensé.  
Desoz lui ot tel destrier amené  
Qui porteroit .II. chevaliers armé  
De plein eslés tote jor ajorné,  
Ne l'en batroient li flanc ne li costé,  
Ne poil de lui n'en seroit tressué.  
Avec tot ce est de si grant biauté  
Ja n'en avroie la moitié aconté.  
Li quens Guillelmes la forment golosé »<sup>224</sup>.

Ne faudrait-il d'ailleurs pas comprendre la scène du *Moniage Rainouart I*<sup>225</sup> dans laquelle le jeune géant, acculé dans le palais de Thibaut, tente une sortie afin de prendre possession du cheval du chef Sarrasin pour s'en nourrir, comme une parodie de cette conquête du destrier ?

Ce relevé, non exhaustif, éclaire les principales constituantes du chevalier épique dans notre corpus de la seconde moitié du XIIe siècle à la première moitié du XIIIe siècle, et vient confirmer ce que l'Histoire nous avait indiqué jusque-là : le chevalier épique est donc un guerrier d'élite à cheval, vraisemblablement noble.

Néanmoins, le chevalier épique se distingue très fortement du chevalier romanesque. Le roman, davantage tourné vers l'extérieur, comme la matière antique et celle de Bretagne, nous présente en effet, selon l'évolution des mentalités, des chevaliers très nettement marqués par la courtoisie puis l'idéologie chrétienne. D'un contenu assez mixte, le genre romanesque présente néanmoins une vision prédominante du héros : un chevalier, dont la valeur guerrière égale le code moral et la courtoisie. A cet égard, Gauvain et Lancelot en sont de parfaits exemples<sup>226</sup>. Se pose alors la question du mythe chevaleresque au sein du roman, car le chevalier épique ne peut réellement s'appréhender qu'au travers d'une confrontation avec son homologue romanesque. Cette vision idyllique que nous avons conservée du chevalier n'est pas

---

223 *Le Couronnement de Louis*, op. cit., p.22, v.677-681.

224 *Aliscans*, op. cit., p.144, v.1470-1478.

225 *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.205-208, v.5450-5532.

226 Bien que leur assimilation à l'amour courtois ou à la *fin'amor* est fondamentalement différente.

entièrement historique, mais correspond davantage à un besoin de la caste chevaleresque de se représenter comme telle pour elle-même, et marque une forme de pic du prestige chevaleresque, au sein de la lente progression qui fit parvenir le « cavalier » au rang de « chevalier ».

Le terme « chevalier » au sein des romans du XII<sup>e</sup> siècle, est presque toujours employé pour qualifier des personnages de noble extraction, d'un statut élevé, mais assez vague : sont par exemple qualifiés ainsi les rois, les barons, les seigneurs et les vavasseurs. Le mot donc, s'il nous informe sur une certaine dignité, ne nous renseigne que peu sur sa place dans la hiérarchie nobiliaire. En revanche, il est certains points sur lesquels son emploi nous éclaire largement. Tout d'abord, le terme n'est utilisé que pour des personnages dont on sait qu'ils sont initiés au maniement des armes :

« Et quand il ot grant piece alé,  
si retrova mort le destrier  
qu'il ot doné au chevalier,  
et vit molt grant defoleïz  
de chevax et grant froisseïz  
d'escuz et de lances antor.  
Bien resanbla que grant estor  
de plusors chevaliers i ot »<sup>227</sup>.

De même qu'ils possèdent ou montent forcément un cheval :

« Bien loing devant tote la rote  
messire Gauvains chevalchoit ;  
ne tarda gaires quant il voit  
venir un chevalier le pas  
sor un cheval duillant et las »<sup>228</sup>.

On retrouve donc les grandes lignes (guerrier – cheval – noble) de l'archétype épique. Pourtant, le système de valeurs mis en place semble bien différer : il ne suffit pas en effet d'être fidèle et courageux pour être un « bon » chevalier, encore faut-il savoir se comporter comme tel. Dans le *Conte du Graal*, par exemple, Gornemant, lors de l'initiation de Perceval, informe ce dernier des qualités requises, outre le maniement des armes : suivre un certain code de conduite vis-à-vis des autres chevaliers

---

227Chrétien de Troyes, *le Chevalier de la Charrette*, édition et traduction de Jean-Claude Aubailly, Paris, Garnier Flammarion, 1991, p.68, v.304-309.

228Chrétien de Troyes, *le Chevalier de la Charrette*, *op. cit.*, p.66, v.268-272.

rencontrés<sup>229</sup>, toujours leur accorder la « merci »<sup>230</sup>, et enfin prier et être un bon chrétien<sup>231</sup>. La chevalerie, qui s'acquiert à travers le rite de l'adoubement, est présentée comme le plus haut des « ordres » guerriers :

« Et li prodom s'est abaisiez  
Et li chauce l'esperon destre.  
La costume soloit tes estre  
Que cil qui faisaoit chevalier  
Li soloit l'esperon chaucier.  
D'autres vaslez assez i ot,  
Chacuns qui avenir i pot  
A lui armer a la main mise.  
Et li prodom l'espee a prise,  
Si li ceint et si le baisa,  
Et dit que donee li a  
La plus haute ordre aviau l'espee  
Que Dex ot faite et comandee,  
C'est l'ordre do chevalerie  
Qui doit estre senz vilenie »<sup>232</sup>.

De fait, le *Conte du Graal* peut sembler un mauvais choix pour appréhender avec justesse ce qui constitue alors, au sein du roman, le statut de « chevalier », notamment à travers les jeux de semblance et de valeur réelle propres au jeune nîce<sup>233</sup>. Pourtant, c'est ce jeu même qui permet de comprendre, si on le décrypte, l'essence de la chevalerie : ainsi, Gornemant remet en question le fait que Perceval soit chevalier<sup>234</sup>, de même que le narrateur qui refuse jusque là à Perceval le titre de chevalier, pour lui préférer celui de « vallez »<sup>235</sup>, et ce n'est qu'une fois adoubé que Perceval sera alors « noviaux chevaliers »<sup>236</sup>. N'est donc chevalier ni celui qui monte un cheval, ni celui qui combat à cheval, mais celui qui, après avoir été adoubé, a promis de respecter durant sa vie le code moral propre à cet « ordre ». Le chevalier romanesque, pour être décrit et reconnu comme tel, doit donc remplir un certain nombre de règles, bien plus définies que celles du registre épique. Il semble évoluer assez vite, dès la fin du XII<sup>e</sup> siècle, vers une idéologie fortement chrétienne, que Chrétien de Troie devrait avoir

---

229Chrétien de Troyes, *le Conte du Graal*, édition et traduction de Charles Méla, Paris, Poche, 1990, p.124-126, v.1469-1492.

230Chrétien de Troyes, *le Conte du Graal*, *op. cit.*, p.132, v.1597-1605.

231Chrétien de Troyes, *le Conte du Graal*, *op. cit.*, p.134, v.1621-1628.

232Chrétien de Troyes, *le Conte du Graal*, *op. cit.*, p.132, v.1582-1596.

233Voir Deuxième Partie, A, 2, c.

234Chrétien de Troyes, *le Conte du Graal*, *op. cit.*, p.114, v.1317-1327.

235Exemple : Chrétien de Troyes, *le Conte du Graal*, *op. cit.*, p.32, v.107.

236Chrétien de Troyes, *le Conte du Graal*, *op. cit.*, p.136, v. 1657.

voulu apporter à l'édifice, avant d'être obligé d'arrêter sa rédaction<sup>237</sup>. À l'aube du XIII<sup>e</sup> siècle en effet, commence à se dessiner la volonté d'intégrer des préoccupations plus religieuses, au détriment parfois des valeurs courtoises : la transition des textes arthuriens de Chrétien de Troyes aux romans-paraboles<sup>238</sup> que sont le *Haut Livre du Graal* et la *Queste del Saint Graal* le montre bien, rejoignant presque par certains aspects le registre de l'épopée ou des romans d'Antiquité. L'allégorisation, loin d'égaliser celle de textes comme le *Roman de la Rose*, se fait de façon ponctuelle, transmise par la bouche d'ermite pour révéler le sens caché des épisodes survenus jusque là : le guerrier se fait alors, comme nous le verrons, le support symbolique du combat qui se déroule sur un plan divin.

Enfin, notons la différence de traitement entre Guillaume et Rainouart au niveau de leurs qualificatifs, et plus particulièrement ceux qui entrent dans l'élaboration d'un portrait héroïque ou décalé des personnages. À cet égard, le *Couronnement de Louis* met en scène un éventail intéressant de possibilités : on y retrouve en effet, tout comme dans les autres chansons dans lesquelles Guillaume sera un protagoniste, tous les termes mélioratifs propres au style formulaire de la chanson de geste : il peut donc être qualifié de « nobile guerrier »<sup>239</sup>, « conte »<sup>240</sup>, « sire »<sup>241</sup>, « bons chevaliers »<sup>242</sup>, « baron »<sup>243</sup>, ainsi que de nombreux autres tout aussi communs, et ne se démarque donc pas, sous ce jour, des nombreux autres chevaliers épiques. On insiste essentiellement sur la bravoure, l'honneur, et les nobles origines. Néanmoins, le portrait de Guillaume se double aussi parfois de qualités morales, plus rares, mais qui semblent ici évoquer les prémisses du rôle de *Dux Bellorum* et de substitut monarchique qu'il aura à jouer par la suite, de même que sa distinction en tant que personnage fortement influencé par la *Sapientia*, et non pas la simple *Fortitudo*<sup>244</sup>. Ainsi, on peut voir Guillaume qualifié

---

237Ainsi de la dernière vision qui nous est offerte de Perceval dans le *Conte du Graal*, qui, pour être considéré comme un bon chevalier, semble devoir passer au-delà des simples valeurs des chevaliers « terrestres », pour s'orienter vers une certaine sensibilité religieuse. Mais cela reste, bien entendu, de l'ordre de la conjecture.

238Voir à ce sujet : Armand Strubel, *la Rose, Renart et la Graal*, Paris, Honoré Champion, 1989, p.263-290, et *Grant senefiance a : allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 2002, p.156-161.

239Ex. : le *Couronnement de Louis*, *op. cit.*, p.7, v.209.

240Ex. : le *Couronnement de Louis*, *op. cit.*, p.8, v.215.

241Ex. : le *Couronnement de Louis*, *op. cit.*, p.8, v.218.

242Ex. : le *Couronnement de Louis*, *op. cit.*, p.8, v.219.

243Ex. : le *Couronnement de Louis*, *op. cit.*, p.8, v.220.

244Cf. Deuxième Partie, B, 1, c.

de « sages »<sup>245</sup> à de nombreuses reprises : le terme, qui peut paraître étonnant car attribué à un guerrier, est pourtant dans cette chanson extrêmement valorisé en ce qu'il constitue le qualificatif récurrent du Pape lui-même<sup>246</sup>. Ce sera d'ailleurs dans cette logique que se poursuivra l'évolution du personnage, notamment dans le cadre de la Geste Rainouart, où il représentera l'habile réunion en un seul être de la *Fortitudo* et de la *Sapientia*.

Il n'en va cependant pas de même pour Rainouart, dont la logique narrative est tout autre, bien que le relevé des qualificatifs le définissant atteste aussi une double thématique récurrente. En effet, Rainouart, dans les *Aliscans* essentiellement, à la différence de Guillaume, joue effectivement sur le registre de la valeur guerrière, mais ne s'approche jamais, ni dans sa conduite, ni dans la manière dont le narrateur le qualifie, de la sagesse : sa construction à travers ses qualificatifs se fait essentiellement à travers les vertus que sont la *Fortitudo* et la naïveté. Tout comme pour Guillaume, on retrouve attribués à Rainouart les termes de valeur propres au style formulaire ; plus intéressants néanmoins sont les termes qui le définissent comme un jeune homme naïf. Alors qu'il n'est pas encore présent sur scène, mais annoncé, il est qualifié de manière clairement positive et valorisante, mis sur un pied d'égalité avec Guillaume lui-même, alors qu'il n'est défini par aucune épithète, mais simplement comparé à des Sarrasins<sup>247</sup> : tout au plus est-il qualifié d'« aduré », le temps d'un vers. Tout semble être mis en place pour laisser planer quelque doute sur la nature de ce personnage, alors parfaitement connu du public des *Aliscans* grâce à l'antériorité de la *Chanson de Guillaume*. Pourtant, dès son entrée en scène<sup>248</sup>, les qualificatifs de Rainouart seront essentiellement tournés vers l'idée de jeunesse : il est ainsi la plupart du temps qualifié de « bachelier »<sup>249</sup> par son entourage et par ceux qui ne le connaissent pas encore et s'enquière de son identité. Ce terme, comme le remarque J. Subrenat<sup>250</sup>, est relativement neutre. De fait, lors de la rédaction de la chanson des *Aliscans*, durant la seconde moitié du XIIe siècle, le terme ne désignait plus seulement un jeune homme aspirant à devenir chevalier, comme un siècle auparavant, mais un panel extrêmement

245Ex. : *le Couronnement de Louis*, *op. cit.*, v.414, 609.

246Ex. : *le Couronnement de Louis*, *op. cit.*, v.379, 387, 426, 435, 1442.

247Ex. : *Aliscans*, *op. cit.*, v.296 et 377.

248Pour un développement sur le jeu de l'entrée en scène de Rainouart, voir Deuxième Partie, A, 1, a.

249 Ex. : *Aliscans*, *op. cit.*, v.3569 (décrit par le narrateur), v.3610 (décrit par Guillaume), v.4080 (décrit par Aëlis), v.4323 (décrit par Guiboure).

250*Aliscans*, *op. cit.*, p.263.

large de types de personnages, et le seul sème dominant était alors l'idée de jeunesse, qui colle parfaitement dans le cas de Rainouart. Néanmoins, à mesure que Rainouart évolue, qu'il apprend à se conformer petit à petit aux manières de la chevalerie chrétienne, il aura tendance à être nommé comme tout guerrier épique de grande valeur, et l'on retrouvera alors sans surprise les habituelles formules du style formulaire déjà évoqué dans le cas de Guillaume par exemple. Il est ainsi majoritairement désigné comme un « ber »<sup>251</sup>, de la même façon que Guillaume dans la même chanson. Notons d'ailleurs que les dernières laisses, utilisées dans les *Aliscans* afin de célébrer l'entrée en chevalerie de Rainouart, usent non seulement exclusivement du terme « ber », sans mentionner de « bachelier », et multiplient les épithètes épiques : il devient alors « Renoart le fier »<sup>252</sup>, « Renoart le vaillant »<sup>253</sup>, « Renoart qui le visage a fier »<sup>254</sup>, « Renoart au corage aduré »<sup>255</sup>. C'est donc sous le jour d'un protagoniste épique constamment en décalage que Rainouart apparaît, un chevalier qui, du reste, n'en est pas réellement un, avant d'avoir terminé son épreuve du feu sur les plaines de l'Archamp.

## 2 – guerres féodales et guerres sacrées

L'image qui ressort de la chevalerie, à la fois dans la fiction littéraire et dans les chroniques, est celle de la maîtresse des combats : les chevaliers sont ceux par qui la victoire est acquise, ceux à qui l'on doit les principaux faits d'arme notables. C'est bien cette vision qui se dégage du cycle de Guillaume, et de la chanson de geste en général, à savoir que les héros mis au devant de la scène, tous chevaliers<sup>256</sup>, apparaissent comme les seuls dignes d'être éclairés, de même que ce n'est jamais par la masse anonyme que la victoire est acquise : cette masse est au mieux un support, une toile de fond, mais nullement active narrativement. Cette mise au premier plan de la chevalerie doit être

251Ex. : *Aliscans*, op. cit., v.3730, 4486, 4816, 5670, 5983, 6464, etc.

252*Aliscans*, op. cit., p.508, v.8130.

253*Aliscans*, op. cit., p.510, v.8143.

254*Aliscans*, op. cit., p.512, v.8195.

255*Aliscans*, op. cit., p.514, v.8234.

256Il faut bien entendu ici excepter Rainouart, dont le statut est plus complexe dans la *Chanson de Guillaume* et les *Aliscans*, car il n'est pas encore adoubé, puis dans les textes ultérieurs, comme le *Moniage Rainouart*, dans lesquels le jeune Sarrasin est de fait un chevalier, mais n'agit pas toujours selon l'idéologie et le code propres à ce statut.



nuancée du fait que les auteurs des principales sources textuelles qui nous renseignent font soit directement partie de ce milieu, soit visent à leur plaire, et la vision qui est véhiculée n'est donc jamais totalement objective. Pourtant, il est certain qu'outre la maîtrise des combats, c'est avant tout grâce à un code d'honneur commun que se distingue la chevalerie, et surtout qu'elle s'identifie comme un groupe, comme un ordre. Le statut de Rainouart, justement, ne peut être appréhendé et réellement apprécié que si l'on a parfaitement conscience du décalage qui est créé entre l'archétype idéal du chevalier, et le guerrier d'un genre nouveau, néanmoins valorisé, qu'il illustre parfaitement.

### **- a) l'art du combat chevaleresque**

On ne pourrait évoquer l'art du combat chevaleresque au sein de l'épopée sans réactualiser le poncif qu'est l'emploi de formules récurrentes au sein du registre épique, l'emploi du style « formulaire », qui a parfaitement été mis en avant par les chercheurs depuis les travaux de Milman Parry<sup>257</sup>. F. Goyet synthétise cette idée :

« L'apprenti-barde mémorise non pas un texte fixé mais des formules, qui peuvent lui servir ensuite à composer n'importe quel récit à partir du matériau traditionnel. Ce sont des blocs, en général d'un demi-vers, qu'il stocke dans sa mémoire. Pour réciter les épopées traditionnelles, elles représentent un précieux outil mnémotechnique ; pour inventer d'autres textes, elles fournissent l'appui nécessaire au récitant qui improvise. À l'extrême, on peut dire qu'il ne fait alors qu'enfiler des perles anciennes sur un nouveau fil d'intrigue, recomposer le stock des formules en un nouvel arrangement – elles sont assez nombreuses pour éviter l'impression de ressassement »<sup>258</sup>.

On le vérifie facilement à travers le fait qui nous intéresse ici, les épisodes guerriers, qui semblent bien rendre compte qu'il existe une sorte d'exemple à suivre. Ainsi, tout comme on le retrouvait lors des combats épiques antiques - notamment à travers le fait d'haranguer ses troupes, de présenter les héros, de décrire la bataille, de montrer la gloire finale du vainqueur et la manière dont il s'approprie la renommée et les armes du vaincu - il existe de même un « modèle » du combat au sein de la chanson de geste, qui

---

<sup>257</sup>Notamment à travers sa thèse : *l'épithète traditionnelle dans Homère*, datée de 1928.

<sup>258</sup>Florence Goyet, *Penser sans concepts ; fonctions de l'épopée guerrière*, Paris, Honoré Champion, 2006, p.26

se décline essentiellement en deux modes, suivant que l'action est centrée sur les actions héroïques d'un chevalier précis ou sur ceux d'une armée dans son ensemble. Le narrateur insiste ainsi sur la beauté des armes et du camp, sur la force et le nombre impressionnant des ennemis, pour enfin montrer combien les héros, à un rang individuel, accomplissent des hauts faits : après avoir lancé leur destrier à l'assaut, les lances se brisent, de même que les riches équipements défensifs, et le combat se poursuit parfois, si nécessaire, au sol. Outre l'intérêt mnémotechnique pour le jongleur, cette utilisation formulaire permet au public de reconnaître des faits et des êtres familiers, mais surtout de dédramatiser l'ampleur de ce qu'on lui offre à découvrir : crânes fendus et cervelles répandues ne sont au final que des lieux communs, au même titre que l'olivier au pied duquel s'arrête le héros. C'est un moyen de mise à distance qui prouve que, malgré la confusion qui semble régner à première vue sur le champ de bataille, le récit qui en est fait, et par là même le public, sait parfaitement où il va. La guerre n'en est que plus sublime, car ritualisée, ce qui offre à l'auditoire de passer outre les horreurs narrées pour se concentrer sur l'essentiel : la gloire du héros et ses hauts faits.

Comme on le voit dans la *Chanson de Roland*, c'est la fidélité envers le seigneur qui est mise en valeur dans la majorité des chansons de geste. La guerre, outre son aspect sportif, est l'occasion de mettre en avant les valeurs des chevaliers, et d'appliquer un code d'honneur qui les identifie comme supérieurs aux « simples guerriers ». On a ainsi gardé de nos jours l'image d'un Moyen Âge belliqueux, entièrement tourné vers la guerre, le massacre de paysans et de soldats. En réalité les guerres internes sont rares au XIIe, et J. Flori précise même que nombre des chevaliers de cette période ont pu ne connaître qu'une seule, voire, aucune bataille<sup>259</sup>. La guerre, ou du moins les brèves conquêtes de territoire, surtout sous forme de sièges, pour la chevalerie des XIIe et XIIIe siècles, était au final davantage une forme de sport, si l'on excepte le cas particulier de la croisade. On cherche davantage à capturer et à rançonner qu'à tuer, comme le souligne Orderic Vital, et ce grâce à un déroulement bien défini de l'affrontement chevaleresque. Si les chevaliers ont un réel mépris envers les fantassins, tout particulièrement envers archers et arbalétriers, malgré leur efficacité, leur technique de combat face à d'autres chevaliers est bien différente : on ne

---

259Jean Flori, *Chevaliers et chevalerie au Moyen Âge*, op. cit., p.114.

cherche pas à tuer, tout d'abord par respect envers cette noble caste dont on fait aussi partie, afin de renforcer son prestige et sa supériorité. Il est aussi bien plus rentable d'épargner, et de demander par la suite une rançon. Or, le monde de la chanson de geste, et en particulier le cycle de Guillaume d'Orange, est tout autre, car il est principalement centré, dans les grandes lignes, vers un ennemi extérieur et fondamentalement mauvais : les Sarrasins. Dès lors, la manière d'appréhender la guerre, mais aussi les combats, est tout autre, car tout code ou respect chevaleresque est prohibé dans le cas d'un affrontement contre les ennemis de la foi.

Le thème de la « merci », cher aux romans du XII<sup>e</sup> siècle, semble résulter directement de cette pratique, et même si parfois on ne demande pas de rançon, le vainqueur possède toujours une certaine forme de droit sur le vaincu : ainsi de Perceval, dans le *Conte du Graal*, qui choisit d'envoyer les ennemis qu'il a vaincus en duel à la cour du roi Arthur. Ce procédé fait d'ailleurs écho aux demandes de certains moines, qui souhaitaient faire de la chevalerie, dès le XII<sup>e</sup> siècle, des guerriers de Dieu, en leur demandant de ne point réclamer de rançon, mais aussi de courir au devant de l'ennemi, afin d'empêcher les autres chevaliers d'avoir cette conduite néfaste. On s'en doute, cette requête n'a guère été suivie, tant elle était contraire au fonctionnement de la chevalerie. Dans les affrontements constitués uniquement de chevaliers, on proscriit totalement les armes de trait, tout particulièrement de l'arbalète. Et surtout, un carreau ou une flèche est au final anonyme, ce qui est contraire à la recherche de gloire personnelle des chevaliers. Mais la pratique de la rançon s'est étendue aux fantassins même, et l'on cherche ainsi avant tout à capturer riches et puissants, afin d'en recevoir une compensation pécuniaire. On peut d'ailleurs remarquer que les Sarrasins, dans les *Aliscans* notamment, essayent avant tout de capturer les chevaliers français, que ce soit pour en tirer rançon ou les réduire en esclavage. À l'inverse, les Chrétiens n'y auront quasiment jamais recours<sup>260</sup> : nécessité fait loi pour éliminer le Mal. L'intérêt de ces « coutumes », outre la glorification personnelle, est avant tout de rendre cette profession agréable, et gérable au quotidien<sup>261</sup>. Il existe donc un réel respect entre chevaliers, doublé d'une crainte envers Dieu, même entre armées

---

260 Rainouart fera ici encore figure d'exception, en ce qu'il combat bien souvent des membres de sa propre famille. L'enjeu de ces affrontements se double donc de scrupules vis-à-vis de personnages qu'il tente malgré tout de sauver, en leur accordant la « merci » s'ils acceptent de se convertir.

261 Jean Flori, *Chevaliers et chevalerie au Moyen Âge*, op. cit., p.175.

ennemies. Un épisode des *Aliscans*, mettant en scène chevaliers et bourgeois, montre bien ce respect dont les chevaliers font preuve, envers les guerriers de leur rang uniquement : ainsi lorsque Guillaume, toujours vêtu en Sarrasin, traverse Orléans et, ne voulant décliner son identité, se fait assaillir par une masse compacte de bourgeois :

« Treite a l'espee, qui d'or est enheudie,  
Ce fu Joieuse ou durement se fie.  
Le chastelain en fiert desoz l'oïe,  
jusqu'enz el piz est l'espee glacie,  
Mort le trebuche. La vile est estormie,  
As armes corent, la blancloche est bondie.  
[...]  
Mainte saiete ont sor lui decochie,  
En son hauberc et en l'escu fichie  
Et el cheval, mes il ot garentie,  
La couverture dont la maille est treslie.  
[...]  
A icest mot lor fet une envaïe,  
Au brant d'acier les detranche et esmie,  
La n'ot mestier Guillelme coardie »<sup>262</sup>.

Malgré le peu de détails fournis par le narrateur, il est clair qu'on est ici en présence d'une mêlée chaotique, sans aucune des règles du combat en vigueur entre chevaliers. Guillaume, d'autant plus qu'il a été offensé par des bourgeois, combat contre eux aussi sauvagement que contre des Sarrasins, ce qui se différencie nettement de l'affrontement qui suit immédiatement, mettant en scène Hernaut de Gérone, le propre frère de Guillaume :

« Point Folatille, la resne li lacha.  
Hernaut ses freres vers lui esperona.  
Tant com chevax desoz els randona,  
Se vont ferir, l'uns l'autre n'espargna.  
Les lances brissent, la plus forte quassa.  
Li quens Guillelmes son frere si hurta  
Que del cheval envers le trebuchu.  
[...]  
Son cheval prist et si li ramena »<sup>263</sup>.

On retrouve ici les règles chevaleresques présentes dans la majorité des romans, ainsi que dans les chansons de geste tournées vers un conflit intérieur, et non la croisade : un défi oral précède la charge, et l'affrontement se termine par la mise à terre de l'ennemi.

---

<sup>262</sup>*Aliscans*, op. cit., p.202-204, v.2550-2570.

<sup>263</sup>*Aliscans*, op. cit., p.206, v.2616-2629.

Notons d'ailleurs que Guillaume, lorsqu'il décide de rendre son cheval à son ennemi blessé, ignore encore tout de son identité, ce qui fait que son geste pourrait avoir valeur de généralité : il aurait agi ainsi face à n'importe quel chevalier. De même lorsque cet inconnu vaincu vient lui enlacer la jambe, pris de remords d'avoir bataillé contre son frère, il fond en larmes : aucune honte ici, aucune dégradation du chevalier épique, ce n'est là que douleur et preuve du profond respect qui unit les représentants de cet ordre et du lignage.

Au final, les affrontements entre chevaliers sont perçus davantage comme des tournois à grande échelle que comme de réelles guerres. Cependant, cette pratique, si elle était communément admise par les *bellatores*, était particulièrement mal considérée par les *oratores*. On reprochait en effet aux chevaliers, entre autre, de ne pas agir en bons chrétiens, comme le souligne Guillaume de Poitiers :

« L'appât du gain a conduit en effet certaines nations de la Gaule à une pratique exécrationnelle, barbare et complètement étrangère à toute justice chrétienne. On dresse des embuscades aux puissants et aux riches, on les jette en prison, on leur fait subir des outrages et des tortures. Ainsi accablés de maux et presque au seuil de la mort, on les fait sortir, rachetés généralement à grand [prix] »<sup>264</sup>.

L'Église condamnait la mise en place des tournois chevaleresques, sous la forme de joutes ou de mêlées, et les rançons ont suivi la même voie.

Dans les chansons de geste orientées vers l'idée de croisade, ce respect ne se ressent guère au quotidien, puisque les ennemis en face ne sont ni chrétiens, ni chevaliers, on ne commet donc aucun péché en les mettant à mort. Et ce n'est pas tant dans la relation chevalier/ennemi que se conçoit la « chevalerie », que par le regard que ces guerriers portent sur eux-mêmes et sur le code d'honneur qu'ils doivent suivre.

La qualité primordiale pour cette chevalerie épique du XII<sup>e</sup> siècle semble bien être le courage, et plus particulièrement le rejet de toute couardise. Reculer face à l'ennemi, abandonner son poste, ce serait aller à l'encontre du rôle du chevalier, renier son statut de *bellator*, mais surtout, cela aurait une incidence d'une part sur le respect et le prestige personnel, de même que sur celui des descendants :

---

<sup>264</sup>Guillaume de Poitiers, citation tirée de : Jean Flori, *Chevaliers et chevalerie au Moyen Âge*, Paris, Hachette, 2008, p.129. Le terme « prix » est ici un rajout de J. Flori à la traduction française, qu'il a déduit du contexte d'écriture.

« Quant XV. Rois ne m'ont de riens mesfait,  
Se por ces .II. m'en fui, ce sera lait.  
A tojorz mes iert ames hoirs retrait.  
Dex me pardoint ce que li ai meffet !  
Mielz voil morir mon cors ne s'i esset »<sup>265</sup>.

Ainsi, les chevaliers craignent par dessus tout qu'on chante à leur sujet une « mauvaise chanson » s'ils se conduisaient comme des lâches, que le dernier souvenir qu'ils ne laissent d'eux-même soit négatif. Ainsi de Guillaume dans le *Couronnement de Louis* qui prie afin de ne pas déshonorer son lignage :

« Si com c'est veir, bels reis de majesté,  
Defent mon cors, que ne seie afolez.  
Ci dei combatre encontre cest malfé,  
Qui tant est granz, parcreüz et membrez.  
Sainte Marie, s'il vos plaist, secorez,  
Par coardise ne face lascheté,  
Qu'a mon lignage ne seit ja reprové »<sup>266</sup>.

C'est aussi le cas de Roland, lors de sa fin sublime, qui décide de combattre seul, de ne pas faire sonner du cor, sachant pertinemment que cela signifie sa mort et celle de ses hommes. Ce sentiment se retrouve à de nombreuses reprises dans le cycle de Guillaume, notamment à travers le personnage de Vivien, le neveu de Guillaume. Ainsi dès le début des *Aliscans*, le narrateur nous présente le dilemme intérieur que vit Vivien d'avoir reculé, ne serait-ce que d'un pas, face à l'ennemi :

« D'un val lor sort la mesniee Gorant,  
c'est une gent de mout divers semblant :  
Tuit sont cornu et derriere et devant ;  
Chascun portoit une mace pesant,  
Tote de plom et de fer au tenant ;  
De teus plomees vont lor bestes chaçant.  
.X.M. sont li cuvert mescreant,  
Si durement vont entr'ex glatissant  
Que la marine en vet tote crollant.  
Quant Viviens vit cele jent venant  
De tel façon et de si let semblant  
Et ot la noise que il vont demenant,  
S'il s'en esmoie, ne m'en vois merveillant.  
Ariere torne le chief de l'auferrant ;  
N'ot pas fuï une lance tenant  
Quant devant lui vit une eve corant,  
Dont sot il bien passé ot covenant.

---

<sup>265</sup>*Aliscans*, op. cit., p.136, v.1324-1328.

<sup>266</sup>*Le Couronnement de Louis*, op. cit., p.25, v.783-789.

Li gentix quens s'arestut maintenant ;  
Vers Damedeu vet sa colpe clamant,  
De sa main destre aloit son piz batant »<sup>267</sup>.

Ce sentiment d'avoir ainsi failli à son devoir le pousse alors à se surpasser, à se venger de cet affront personnel sur ses ennemis Sarrasins. Ce motif est courant dans la littérature médiévale : que l'on songe par exemple au passage célèbre dans lequel Lancelot, dans le *Chevalier de la Charrette*, hésite, même brièvement, à monter dans la charrette, ce qui lui vaudra par la suite de sévères reproches de la part de Guenièvre. Guillaume lui-même, éprouvera la peur face à ses ennemis, et tout comme pour Vivien, le narrateur insiste sur le fait que cette peur est tout à fait naturelle, face à de si monstrueux ennemis :

« S'il s'en esmoie, ne m'en vois merveillant »<sup>268</sup>

« Li cuens i fiert a force et a vigor,  
Mes tant i ot de la gent paienor  
Soz ciel n'a home qui n'en eüst peor »<sup>269</sup>.

Et c'est en faisant reculer les Sarrasins d'une égale distance que Vivien se considère comme lavé de tout opprobre<sup>270</sup>.

## **- b) le pèlerinage armé**

Par l'importance de la place consacrée à la piété dans la vie médiévale, il est normal de trouver mêlées la foi et la justice, préfigurant les propos de Blaise Pascal « ne pouvant faire que ce qui est juste fût fort, on a fait que ce qui est fort fût juste »<sup>271</sup>. La forme de justice, au niveau littéraire, qui se démarque le plus, est constituée selon cette logique : l'ordalie. Le genre d'ordalie le plus connu, encore de nos jours à cause de son lien avec la chasse aux sorcières, reste l'ordalie unilatérale, c'est-à-dire l'épreuve où l'accusé doit se défendre seul des charges qui pèsent contre lui. Pouvant prendre des

---

267 *Aliscans*, op. cit., p.68, v.78-97.

268 *Aliscans*, op. cit., p.68, v.90.

269 *Aliscans*, op. cit., p.64-66, v.30-32.

270 *Aliscans*, op. cit., p.74, v.184-187.

271 Blaise Pascal, *Pensées*, chap. « La Justice et la Raison des Effets ».



formes extrêmement diverses<sup>272</sup>, elle consiste à faire passer une épreuve à l'accusé sous le regard de Dieu : celle-ci prouve donc, selon ses modalités, l'innocence ou la culpabilité de l'accusé<sup>273</sup>. Un tel procédé ne pouvait avoir de la valeur, on s'en rend compte, que dans une société où la croyance (et la crainte) en Dieu était unanime, ce qui favorisait dès lors le recours récurrent à de tels procédés lorsqu'on se savait dans son droit : une société, surtout, où la parole est sacrée, où le Verbe a été donné à l'Homme par Dieu. Pourtant, c'est l'ordalie bilatérale qui nous intéresse particulièrement : le duel judiciaire. Lorsque deux parties ont des opinions contraires, elles s'opposent dans un duel à mort, directement ou par l'intermédiaire de champions. Placé sous l'autorité de Dieu, le duel révèle alors par la victoire lequel est dans le tort.

L'attitude de l'idéologie chrétienne vis-à-vis du concept de la violence est plus que complexe : comment, dès lors, a pu se concevoir cet ordre de guerriers chrétiens, adulés, aussi bien par les laïcs que les religieux, au sein d'une société si fortement christianisée ? Raoul de Caen<sup>274</sup> évoque justement cette dichotomie du chevalier, dont résulte forcément, à un moment ou un autre, un profond dilemme intérieur : être un chevalier fait-il de nous de mauvais chrétiens ? C'est la question que se pose Tancredi, prince de Galilée puis d'Antioche, jusqu'à ce que l'appel d'Urbain II vienne concilier une fois pour toutes ces mouvements de pensée. Cela donne par là même naissance à un tout nouvel idéal du guerrier médiéval : celui du chevalier croisé, de la chevalerie céleste.

La période qui a suivi l'an mil s'est fortement démarquée par sa propension au chaos et à l'anarchie. De même que les châtelainies se coupaient plus fortement de l'autorité royale, et que les petits seigneurs faisaient peser lourdement sur les *inermes* rapt, taxes et mauvaises « coutumes », ces guerriers avaient aussi le regard tourné vers les ressources appartenant à l'Église : d'une part, les droits usurpés par ces seigneurs pour taxer les paysans se faisaient aux dépens des domaines ecclésiastiques, mais les lieux de culte étaient parfois eux-mêmes pris pour cibles, saccagés et dépouillés. Les *militēs* avaient alors une exécration réputation qui se ressent dans l'expression « *non*

272Comme la salubrité des plaies dans le cas de brûlures au feu, à l'eau bouillante ou au fer rouge, ou le fait de flotter ou de couler sur une eau glacée et bénie, ou encore de s'étouffer avec du pain et du fromage.

273Ces différentes épreuves sont interdites en France dès le XI<sup>e</sup> siècle sous l'influence des institutions de paix mises en place sous l'influence de l'Église. En 1215, le Concile de Latran rappelle la condamnation de l'Église vis-à-vis de cette pratique. Finalement, Saint Louis promulgue un édit en 1258 interdisant l'ordalie et remplace le recours à cette pratique par le serment purgatoire et le témoignage oral.

274Raoul de Caen, *Gesta Tancredi*, RHC Hist. Occ., III, p.605-606.

*militia, sed malitia* ». Au vu de la multiplicité des interprétations/conclusions de ces faits, Flori extrait des textes les faits suivants :

« 1. Les fauteurs de trouble désignés sont indubitablement des *milites*. Quel que soit leur niveau social, seigneurs, vassaux ou simples exécutants, c'est bien leur action violente et guerrière en tant que *milites* qui se trouve ici mise en accusation.

2. Les victimes de ces troubles, que les assemblées cherchent à protéger, sont avant tout des églises et des ecclésiastiques. L'Église a donc bien surtout cherché, par ces institutions, à proscrire les destructions, incendies et pillages des bâtiments, moissons et récoltes de ses propres terres, ainsi que le rapt ou le massacre de ses serfs et vilains. [...]

3. Toutefois, cette protection s'étend aussi à d'autres *inermes*<sup>275</sup>. [...]

4. Les réglementations relatives aux faits de guerre sont néanmoins limitées et conditionnelles. [...] Chacun reste maître sur ses terres »<sup>276</sup>.

Au début de l'époque féodale, ce n'est donc pas tant la guerre en elle-même qui trouble l'Église que celle qui est tournée vers les faibles ou vers elle-même. Mais les pillages et massacres orchestrés par les hordes de *milites* errants ou dépendants d'un vassal ou seigneur étaient un réel problème pour la papauté et le roi, de même que les guerres intestines des chrétiens étaient mal perçues par l'Église : les combattants auraient en effet été mieux avisés de se tourner conjointement vers les terres païennes, plutôt que de s'entretuer vainement pour une gloire toute terrestre. C'est dans cette optique que s'inscrit la « Trêve de Dieu » (1027), qui prône la paix en tant que valeur sacrée et impose à tout guerrier chrétien de ne pas combattre certains jours, de plus en plus nombreux. C'est à cette époque d'ailleurs que commencent à se constituer, à l'initiative des archevêques comme Aimon de Bourges, des milices, conduites au combat par des prêtres, dont le but est de protéger les lieux saints des pillages : annonce discrète de l'avènement prochain des ordres croisés. Car c'est véritablement avec le phénomène de la croisade que les *milites*, et tout particulièrement la chevalerie, a été pourvue d'un rôle sacré, assimilant durablement la violence à la justice. Dans le cas du cycle de Guillaume, un tel débat sur la légitimité de la violence est absent : d'une part parce que l'ennemi que les chevaliers français ont à combattre est construit comme une pure

---

<sup>275</sup>Marchands, paysans, serviteurs, et clercs. On se tourne donc davantage vers une spécialisation des *bellatores*, qui se doivent avant tout de protéger *oratores* et *laboratores*.

<sup>276</sup>Jean Flori, *Chevaliers et chevalerie au Moyen Âge*, op. cit., p.183-184.

représentation du Mal, et d'autre part, parce qu'ils sont dépeints comme des modèles à suivre, à une époque où sur la scène historique, la réalité du combat contre les infidèles et sa dignité sont bien ancrées dans les mentalités.

De nos jours, le sujet de la croisade, de sa visée et de ses motivations, est toujours discuté. J. Flori met en avant la pluralité des possibilités :

« On considère la croisade comme une aide militaire à l'empire d'Orient dans le prolongement de la guerre sainte et de la Reconquista espagnole, un pèlerinage ayant pour but principal Jérusalem et les lieux saints, une opération pénitentielle ou une opération militaire à coloration eschatologique. Ces aspects ne s'excluent nullement, et se sont probablement entremêlés dans les motivations des croisés »<sup>277</sup>.

Avec l'appel de Clermont du pape Urbain II (1095), la violence, qui était jusque là majoritairement rejetée en ce qu'elle avait de peccamineux, est ici prônée comme un moyen de rémission : ce pèlerinage armé, qui vise à reprendre Jérusalem, sera pour les chevaliers chrétiens un moyen de se laver du péché causé par l'usage des armes dans un contexte non sacré. De même, tout chevalier qui viendrait à périr lors de ce pèlerinage serait considéré comme un martyr : il n'est donc plus question de simples *miles*, dont les exactions avaient jusque là été réprimandées, mais de *miles Christi*.

Le rôle du chevalier, selon L'Église, est donc avant tout de combattre pour la gloire chrétienne. Car si la violence pécheresse des *milites* peut être redirigée à travers les croisades, elle devient non seulement utile à la Chrétienté, mais aussi entièrement juste. A travers l'idée de guerre sainte de la croisade, la violence ne se débat plus, du fait même du statut de l'ennemi à combattre : païens et Sarrasins, bien souvent fondus en une seule entité dans la chanson de geste et le roman.

### **- c) les *milites Christi* du cycle**

La question ne se pose donc plus de savoir si le guerrier commet un péché en partant à la guerre dans le cycle de Guillaume, car après le cadre très féodal et chrétien du *Couronnement de Louis*, Guillaume n'est plus simplement le bon vassal qui soutient la royauté affaiblie, mais le conquérant de villes et forteresses sarrasines. La violence

---

<sup>277</sup>Jean Flori, *Chevaliers et chevalerie au Moyen Âge*, op. cit., p.192-193.

ne peut qu'être une bonne chose face à l'incroyant, selon Guillaume :

« Puis que li hom n'aime crestienté  
Et qu'il het Deu et despit charité,  
N'a droit en vie, jel di par verité.  
Et qui l'ocist, si destruit un maufé.  
Deu a vengié, si l'en set mout bon gré.  
Tuit estes chien par droiture apelé,  
Car vos n'avez ne foi ne leauté »<sup>278</sup>.

Ce n'est donc pas l'Islam en particulier qui est en cause, mais tout ce qui est antichrétien. La religion des Sarrasins est ravalée au même rang que celui de toutes les autres religions non-chrétiennes, notamment celle des Juifs, ce qui permet à la croisade d'avoir une justification théologique : en tuant des Sarrasins, donc des païens, on venge par là même le meurtre du Christ<sup>279</sup>.

Le duel de Guillaume et Aérofle d'ailleurs, dans les *Aliscans*, pourrait à lui seul caractériser l'œuvre dans son ensemble sur ce point : privilégiant la diplomatie au combat immédiat, le Sarrasin présente au guerrier chrétien toute la vanité de sa foi, ne remettant pas en cause l'existence de Dieu, mais son emprise sur le monde matériel, qu'il dit être sous la domination de Mahomet<sup>280</sup>, parallèle évident avec le Diable<sup>281</sup>. S'ensuit alors un combat dont l'enjeu est clair : prouver quelle est la foi qui est la plus puissante, la seule véritable :

« Un poi vos ai de cest brant assentu.  
Cuvert païen, or il a bien paru  
Que mielz vaut Dex que Mahom ne Cahu »<sup>282</sup>.

C'est un combat qui se déroule sur plusieurs plans : au niveau terrestre, les armées chrétiennes contre les armées sarrasines ; au niveau céleste, Dieu contre Mahomet d'une part, mais aussi des figures diaboliques d'autre part. Car ce n'est pas seulement

---

<sup>278</sup>*Aliscans*, op. cit., p.134, v.1274-1280.

<sup>279</sup>On blâmait justement les Juifs pour la crucifixion, ce qui a été une des causes des massacres de Juifs lors de la Première Croisade. Voir : Robert Chazan, *European Jewry and the First Crusade*, Berkeley, University of California Press, 1987.

<sup>280</sup>Cette vision, qui n'est pas celle de l'Islam, ne pourrait-elle pas être rapprochée du mouvement bogomile ? En effet, la dualité Terre/Ciel, proche du manichéisme, que présente le Sarrasin semble faire écho à ce mouvement qui se développe justement entre le Xe et le XIIe siècle, et qui a été vivement condamné par l'Eglise chrétienne. Dans l'ensemble fortement hétéroclite que représente l'ennemi dans *Aliscans*, il ne serait pas étonnant de trouver cette forme de « couleur locale » temporelle.

<sup>281</sup>On retrouve d'ailleurs ce dualisme, comme chez les Cathares, à travers le discours de Corsolt dans le *Couronnement de Louis*.

<sup>282</sup>*Aliscans*, op. cit., p.152, v.1649-1651.

l'Islam, matérialisé par les Sarrasins, qui est ici combattu, mais l'ensemble de l'univers qui n'est pas chrétien, entre autres par la présentation de ceux-ci en idolâtres, et qui se confond dans un même imaginaire<sup>283</sup>. La destruction des idoles pendant les croisades, symbole de la chute imminente de ces païens, se retrouve d'ailleurs, dans un registre comique, mais à peine voilé, au sein du *Moniage Rainouart*. Rainouart se retrouve face à une statue de Mahom qu'il croit vivante, et qu'il outrage donc copieusement :

« Prent un loien, el col li a fremés,  
si le traîne contreval les degrés.  
Uns fors roncis, s'il i fust atelés,  
de lui atraire fust il tout encombrés.  
Tant s'est li bers esforciés et penés  
qu'il l'a pendu as murs sor les fossés.  
Puis li compisse et la bouce et le nés »<sup>284</sup>.

Cette scène, que l'on retrouve dans certains récits de croisade, rappelle d'ailleurs fortement la *Chanson d'Antioche*, dans laquelle l'objet du culte principal est une statue de Mahomet suspendue en l'air par des aimants<sup>285</sup>. On assiste au paroxysme lorsque ce sont les païens eux-mêmes, et tout particulièrement leurs meneurs, qui détruisent ou humilient leurs idoles, comme Sansadoine dans la *Chanson d'Antioche*, ou encore le calife dans la *Conquête de Jérusalem*. Thibaut aussi, dans le *Moniage Rainouart*, nouveau chef des armées sarrasines, rabroue régulièrement Mahomet pour ses revers de fortune<sup>286</sup>, et va jusqu'à l'insulter ouvertement face à sa défaite.

Comme pour prouver la légitimité des actes des barons français, le Dieu chrétien reste fort présent et actif au sein du cycle, que ce soit par des prières ou des invocations constantes, ou, plus directement, par des interventions divines. Ainsi dans la *Bataille Loquifer* : un ange descend du ciel et prévient Rainouart, endormi, du danger qui le menace<sup>287</sup> ; Dieu et Saint Pierre guident par la suite son bateau errant<sup>288</sup> ; Dieu le protège des blessures<sup>289</sup> ; et on nous apprend qu'à sa mort, Guillaume a été

<sup>283</sup>Voir Deuxième partie, B, 2, c.

<sup>284</sup>*Le Moniage Rainouart I, op. cit.*, p.175, v.4623-4629.

<sup>285</sup>*La Chanson d'Antioche*, édition de Suzanne Duparc-Quioc, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1977, v.4891-4901.

<sup>286</sup>Par exemple : « Faites vertus, Mahom ! Or i parra ! / Esvelliés vous ! Dormi avés piech'a ». *Le Moniage Rainouart I, op. cit.*, p.223, v.5959-5961.

<sup>287</sup>*La Bataille Loquifer, op. cit.*, p.47-48, v.592-608. On peut assister à la seconde apparition d'un ange p.93, v.2311-2320.

<sup>288</sup>*La Bataille Loquifer, op. cit.*, p.51, v.762-763.

<sup>289</sup>*La Bataille Loquifer, op. cit.*, p.74, v.1615.

récompensé par le Christ par l'apparition de nombreux anges<sup>290</sup>. De même dans le *Moniage Rainouart I* : Dieu fait venir un « tormens » qui décime les rangs des Sarrasins<sup>291</sup> ; Rainouart se fait aider par des saints<sup>292</sup> ; Dieu suggère en pensée à Rainouart que l'abbé est un traître<sup>293</sup> ; un ange vient conseiller Rainouart<sup>294</sup> ; et on apprend, tout comme pour Guillaume, que les anges viennent chercher l'âme de Rainouart à sa mort<sup>295</sup>. Il est donc indéniable que Rainouart est constamment aidé, même directement, par la main divine : dans son cas, la violence ne peut en aucun cas être blâmée, et bien que ses motivations soient parfois troubles, ses buts et les conséquences de ses actes sont toujours, sur le long terme, louables et profitables pour la Chrétienté.

Les interventions divines sont aussi assez nombreuses, dans les *Aliscans* : Dieu protège Vivien<sup>296</sup> ainsi que Guillaume<sup>297</sup> ; Dieu ramène ensuite le baron auprès du jeune guerrier<sup>298</sup>. Il protège à nouveau à trois reprises Guillaume<sup>299</sup>. Enfin, Dieu défend le Sarrasin Baudus, afin qu'il soit converti<sup>300</sup>. Si l'on voit combien la personne de Guillaume est importante pour l'auteur, qui le montre comme constamment protégé par Dieu, cette dernière intervention est la plus intéressante : elle prouve que les Sarrasins, bien que païens, peuvent être, pour certains, ramenés sur le droit chemin du christianisme. Ce n'est donc pas, dans le cadre de l'œuvre, seulement le sentiment de pitié familial qui retient la main de Rainouart face à Baudus et à certains des membres de sa famille, c'est aussi parfois une véritable volonté divine. Pourtant, la conversion, au sein de l'œuvre, occupe une place relativement mineure, et réservée, dans le cadre de l'action d'un héros chrétien, uniquement à des chefs Sarrasins ou à des personnages importants. La masse ennemie, au sein de la bataille, n'a pas droit à une telle clémence, et il faut attendre la fin de l'œuvre et la conversion de Baudus pour que celui-ci revienne se faire baptiser avec cent mille autres païens. Cette conversion est faite grâce

---

290 *La Bataille Loquifer*, op. cit., p.114, v.3100-3102.

291 *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.167-168, v.4410-4420.

292 *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.168-169, v.4435-4446.

293 *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.185, v.4910-4915.

294 *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.272, v.7331-7336.

295 *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.172, v.4539-4547.

296 *Aliscans*, op. cit., p.82, v.336-341.

297 *Aliscans*, op. cit., p.96, v.611-613.

298 *Aliscans*, op. cit., p.100, v.679-684.

299 *Aliscans*, op. cit., p.116, v.955-956 ; p.122, v.1066-1067 et v.1070-1071.

300 *Aliscans*, op. cit., p.460, v.7219-7224.

aux armes, et malgré l'intervention divine, c'est la peur qui le pousse à se convertir<sup>301</sup> :

« Sire cosins, aiez de moi pité ;  
Ge cuit que vos m'avez escervelé.  
Aïde moi por Deu de maïesté,  
Tant que je fuz en sainz fonz generé  
Et ge t'afi desus ma leauté  
Que a Orenge m'en irai la cité,  
Mes que ge soie de mon chief reposé »<sup>302</sup>.

C'est d'ailleurs de cette manière que Rainouart vaincra et convertira son fils, Maillefer :

« Cil tint le Turc qu'il ne le vaut laissier ;  
si le tint fort qu'il ne se pot aidier ;  
des bras brisié l'avoit mout enpirié.  
Et Rainuars l'a fait agenoillier ;  
[...]  
Quant Mairefers se voit si damagier :  
« Frans home, » fait il, « merci te voel proier !  
Fai me a ta loi lever et baaptisier » »<sup>303</sup>.

#### - d) païens et conversions

Les conversions volontaires sont cependant bien plus rares, et se produisent davantage par amour que par réelle préoccupation religieuse. On retrouve cette idée à travers le motif de la Sarrasine amoureuse, qu'Orable/Guibourc illustre parfaitement. N'oublions pas, d'ailleurs, que Rainouart est lui-aussi un Sarrasin, et que bien qu'il se batte en prétendant être baptisé, ce n'est qu'un baptême de cœur, une histoire de foi personnelle, puisque Louis le lui a toujours refusé. Mais dans l'ensemble du cycle, bien que Guillaume soit un grand conquérant, et qu'il envahisse plus souvent qu'il ne défend, la majorité des œuvres nous présentent des invasions Sarrasines, et les conversions se font donc au niveau des chefs, et non des populations autochtones. Dans *Aliscans*, il est très rapidement fait mention du fait que Baudus revient d'Espagne à la tête de cent mille païens désireux de se faire convertir<sup>304</sup>, mais on est en présence de l'inverse du motif de la croisade, qui veut que l'on aille en terre païenne afin de

---

301 C'est d'ailleurs aussi le cas de Galafre dans le *Couronnement de Louis*.

302 *Aliscans*, op. cit., p.470, v.7420-7426.

303 *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.99, v.2581-2594.

304 *Aliscans*, op. cit., p.508, v.8117-8128.



guerroyer et, le cas échéant, de convertir : ici, les païens viennent d'eux-mêmes en France chercher le baptême. Il faut donc davantage se tourner vers la petite *Reconquista* que mènent Rainouart et ses moines dans le *Moniage Rainouart* en conquérant le palais de l'ancien roi Desramé, ou même la conquête de Gadiferne par le jeune géant et son fils :

« En Gadiferne ert uns message alés,  
si lor ot dit Gadifers ert finés,  
que Rainuars l'avoit en camp matés.  
Et la commugne, li maire et les jurés  
s'en sont trestout a un conseil alés ;  
dient qu'il veulent estre crestienés,  
et Rainuars sera lor avoués,  
a leilleur home n'estroit pas li regnés.  
La chité rendent, issi com vous oés,  
et li jurent homage et fiautés,  
et l'endemain furent crestienés »<sup>305</sup>.

La population dans le cas présent accueille le vainqueur pacifiquement, que ce soit par crainte de représailles ou par illumination chrétienne. On pourrait donc croire que, petit à petit, Rainouart et Guillaume ont conquis une partie de l'Espagne, l'ont colonisé, à la manière de « missionnaires ». Pourtant, la chanson ne se termine pas sur cela, et l'on apprend par la suite qu'une fois Rainouart et Maillefer morts, tout recommence :

« Uns messagiers l'a a Tiebaut contés  
que Rainuars et ses fiex sont remés :  
[...]  
Tiebaus l'entent, de joie s'est levés ;  
il s'escrîa en haut com vous orrés :  
« Mahomet sire, t'en soies aorés !  
Or ravrai jou Orenge ma chités,  
et Orable iert a cevaus traînés ! »  
Li rois Tiebaus ne s'i est arestés ;  
mande ses homes environ et en lés  
tant qu'il en ot .C. milliers assamblés.  
Vers Gadiferne s'est tost aceminés ;  
tout le paiis a destruit et gastés ;  
a Gadiferne a un assaut livrés.  
Par fine force est en la vile entrés,  
les crestiens a trestous decolpés,  
ne mais c'un seul, qui en est escapés »<sup>306</sup>.

Il est certain que c'est Rainouart, ainsi que son fils, qui n'a que peu d'autonomie ou

---

305 *Le Moniage Rainouart I, op. cit.*, p.275-276, v.7432-7442.

306 *Le Moniage Rainouart I, op. cit.*, p.277-278, v.7472-7488.

d'identité hors de l'entourage de son père, qui sont les véritables garants de la paix chrétienne en terre convertie. Eux disparus, les païens reviennent conquérir la ville, tuer les chrétiens, et au final re-coloniser cette terre. Que faut-il donc comprendre ? Que l'entreprise de la croisade, si elle s'étend trop, est vouée à l'échec une fois les troupes armées disparues, et qu'il vaudrait donc mieux protéger ses propres terres que d'en conquérir d'autres ? Ou plus simplement que l'élimination de la « paiene gent » n'est envisageable que si tous les puissants se concertent, et les détruisent jusqu'au dernier ? Car, comme c'est récurrent dans la chanson de geste, lorsqu'on croit avoir vaincu une armée, il en arrive invariablement une nouvelle, toujours plus importante. Que penser enfin de l'attitude de Guillaume à la nouvelle de la reconquête de Gadiferne ? On nous informe qu'il en est chagriné, et qu'il conversa longtemps dans Orange avec son entourage<sup>307</sup>. Rien n'est dit quant à une éventuelle contre-attaque, et le baron semble bien décidé à demeurer dans sa cité. Dans tous les cas, il est certain qu'on est bien éloigné de l'optimisme final du *Moniage Guillaume* : ici tout est à refaire, tout peut continuer, et même s'il serait aberrant d'imaginer cette chanson de geste comme présentant une vision « anti-conquête » (c'est Dieu lui-même qui conduit Rainouart devant le château à conquérir !), force est de constater que la discussion reste ouverte, et se fait l'écho de nombre de questionnements contemporains. Car de fait, la croisade n'était pas unanimement acceptée et prônée, et aussi bien dans certains milieux laïcs que d'autres religieux, on mettait parfois sa finalité, voire ses motivations, en doute. Ainsi par exemple Roger Bacon, dans son *Opus Maius*, qui met en avant le fait que la conversion par les armes, comme dans le cas de la chanson de geste, n'est pas envisageable :

« Les Grecs sont encore dans l'erreur car, comme aux Sarrasins, on ne leur prêche pas la vérité dans leur langue... La guerre non plus ne sert à rien contre eux... car les survivants et leurs enfants n'ont plus que du ressentiment à l'égard de la foi chrétienne ».

La conversion de l'ennemi n'est presque jamais remise en cause, si ce n'est par ceux qui doutent de la validité de l'entreprise même de la croisade<sup>308</sup>, c'est bien la méthode qui

<sup>307</sup>Le *Moniage Rainouart I*, *op. cit.*, p.279, v.7517-7528.

<sup>308</sup>Peire Cardenal, à propos de la campagne papale contre l'empereur Frédéric II, reproche ainsi à la royauté de s'être fait asservir par le Clergé ; Huon de Saint-Quentin, à propos de la croisade contre les cathares, reproche aux chrétiens de se combattre entre eux. Cf. Humbert de Romans dans un rapport remis au second concile de Lyon, 1274, citation tirée de : Jonathan Riley-Smith, *Atlas des croisades*, Paris, Autrement,

préoccupe certains penseurs. Tout comme Bacon, Ralph Niger, dans son *De re militari*, reproche aux croisés de prétendre convertir efficacement par les armes, car on transgresse le dogme, selon lui, en offrant à Dieu une fidélité contrainte par la peur.

Le guerrier épique semble davantage dirigé par des préoccupations purement féodales, pourtant *Aliscans* s'ouvre sur la mort, sublime, de Vivien. Ce personnage, qui n'est que brièvement présent, domine l'action générale : c'est pour venger sa mort et l'enterrer dignement que l'on prend les armes. Dès la *Chevalerie Vivien*, le jeune guerrier est présenté en décalage par rapport au guerrier épique traditionnel : à la manière d'Aÿmer, il voue entièrement sa vie à l'extermination des païens, mais y met un zèle tout particulier, agissant de manière croissante dans la cruauté au nom de sa foi, jusqu'au paroxysme final. Il envoie ainsi à Desramé un bateau rempli de païens mutilés. Il ne peut agir ainsi que parce que l'ennemi menace sa terre, mais aussi sa foi : les préoccupations religieuses sont très largement prédominantes pour Vivien, et le motif de la conversion ne l'intéresse guère :

« Il s'agit de tuer et d'humilier les ennemis de la foi, afin de provoquer sans cesse de nouveaux combats et de nouvelles tueries. C'est pour cela que Vivien envoie à Desramé le navire chargé d'un lamentable fardeau, « présent » qui causera l'expédition de Desramé, la bataille d'Aliscans et la mort du héros »<sup>309</sup>.

Vivien peut agir de la sorte sous couvert de la justice divine. Le traitement qui est fait du personnage dans *Aliscans*, et en particulier à travers sa mort, le pose non comme un guerrier épique qui combat simplement pour Dieu et son roi, à la manière de Guillaume, mais comme la parfaite adéquation entre un saint et un guerrier. La chanson de geste se voit placée, à travers lui, sous le signe de la guerre sainte, amplifiée par sa

---

1996 : « Certains critiques disent qu'il est contraire à la religion chrétienne de répandre le sang, fût-ce celui d'infidèles, car le Christ n'agissait pas ainsi... D'autres disent que si le sang sarrasin n'a pas à être épargné, il faut du moins épargner... le sang chrétien... Est-il sage d'exposer tant d'hommes, et de si braves ? D'autres disent qu'en allant combattre les Sarrasins outre-mer, nous rencontrons des conditions de combat difficiles, car nous sommes peu comparés à leur grand nombre. De plus, nous sommes en terre inconnue... C'est comme si nous mettions Dieu à l'épreuve. D'autres disent que nous devons nous défendre contre les Sarrasins s'ils nous attaquent, mais non pas attaquer leurs terres ou leur personne s'ils nous laissent en paix. D'autres demandent pourquoi il faut libérer la terre des musulmans et pas des juifs. D'autres veulent qu'on justifie cette attaque contre les Sarrasins, qui ne les convertit pas, mais les braque contre la religion chrétienne. D'autres disent que ce n'est pas la volonté de Dieu que d'en user ainsi avec les Sarrasins, si l'on en juge par les échecs qu'il a laissés et laisse encore essuyer aux chrétiens engagés dans cette lutte. Comment le Seigneur aurait-il pu permettre que Saladin reprenne la terre conquise au prix de tant de sang chrétien, que l'empereur périsse noyé... et que le roi Louis soit fait prisonnier en Égypte... si ce genre d'entreprise lui était vraiment agréable ? »

309 François Suard, *Guillaume d'Orange, étude du roman en prose*, Paris, Honoré Champion, 1979, 408.

mort en tant que martyr chrétien. Car, bien qu'il fasse preuve d'une vaillance extraordinaire, c'est sa mort qui est mise en avant dans l'œuvre et qui relance le récit, en annonçant d'une part une victoire à venir des chrétiens, mais surtout l'apparition d'un nouveau personnage qui semble prendre sa place : Rainouart<sup>310</sup>. Laissé à l'abandon, caché sous des boucliers, ce n'est pas avant la fin de l'œuvre que Vivien reçoit les honneurs qui lui sont dus. Il meurt en odeur de sainteté<sup>311</sup>, alors même que de nombreux détails insistaient sur la saleté qui l'entoure : sang, sueur et cervelle. Son rôle de martyr est donc exalté, et transcende même le « réalisme » épique. Mais surtout, il se tient en position de gisant :

« Par grant doleur a regardé l'enfant,  
Si com il gist desoz l'arbre en l'Archant,  
Ses blanches mains desor son piz croisant »<sup>312</sup>.

« Plus soef fleire que basme ne piment,  
Sus sa poitrine tenoit ses mains croisants »<sup>313</sup>.

Le parallèle entre sa mort et celle du Christ n'en apparaît alors que plus évident<sup>314</sup>, préfigurant par là même la combinaison de deux instances totalement opposées au sein d'un même être : *Oratores* et *Bellatores*.

Cette chevalerie « céleste » prend le pas dans les œuvres sur la « terrestre », accentuant l'allégorisation de la matière de Bretagne. Cette distinction entre les buts de la chevalerie, ne va pas sans accompagner, au fil des siècles, les diverses interrogations sur la conciliation entre chevalerie, foi et courtoisie, thème majeur chez Chrétien de Troyes notamment.

La transition du XIIe au XIIIe siècle est donc bien sensible dans l'idéal littéraire de la chevalerie, de même que les rôles qu'elle y occupe. Guillaume et Rainouart, héros tueurs de Sarrasins, sont bien des chevaliers tels que leur époque en avait besoin : des

310En effet, Rainouart apparaît et évolue une fois que la Chrétienté est sans défense, avec la mort de Vivien. De plus, Rainouart, en parallèle de la mise à mort des Sarrasins pour son dieu, place ses actes sous le signe de la vengeance (v.5563-5564). Enfin, c'est lui qui sauve Bertrand (v.5688-5694), l'ultime chevalier qui défendait Vivien, et qui s'est fait capturer pour cette raison.

311Aliscans, op. cit., p.108, v.837.

312Aliscans, op. cit., p.106, v.801-803.

313Aliscans, op. cit., p.108, v.837-838.

314Jean Subrenat y voit d'ailleurs une *senefiance* sous-jacente, en ce que la mort de Vivien, tout comme celle du Christ, est à la fois bénéfique et nécessaire : « elle est génératrice de la victoire et prémisses de la conduite de Rainouart ». Aliscans, op. cit., p.33.

barons, des bons vassaux, qui, avant d'étendre la foi chrétienne, se doivent de servir les intérêts de l'État et de leur roi. Ils ne sont pas, contrairement à Vivien, sur la voie du chevalier-moine qui se déploie essentiellement dans les romans-paraboles, ou du moins, d'une toute autre manière visible dans les *Moniages*. A mesure que les croisades ont de moins en moins d'impact, et que les rois européens rechignent de plus en plus à y participer, c'est à travers la Littérature, à travers l'imaginaire, amené sous une forme didactique et plaisante, que les clercs se proposent de présenter la nouvelle chevalerie dont L'Église a réellement besoin : la chevalerie céleste, toute entière tournée vers Dieu.

La matière de France, et avec elle le Cycle de Guillaume d'Orange et la Geste Rainouart, a ainsi subi maints changements et évolutions : remaniée, compulsée, balançant entre Littérature et Histoire, elle porte la lourde tâche de retracer non seulement des épopées nationales et familiales, mais aussi d'être la garante de la mémoire, d'être un enseignement aux générations présentes et futures. Car, si la chanson de geste est un élément littéraire, elle se tisse à partir d'échos historiques et de réalités politiques, comme le représente le complexe lien vassalique qui s'illustre à mainte reprise dans notre corpus. Tantôt lien solide, où le guerrier idéal, incarné par Guillaume, est le fer de lance de la Royauté, tantôt lien que l'on doit briser, à l'image de Doon de Mayence, il souligne d'autant plus l'importance de la place du roi, et de sa symbolique, en tant que monarque de droit divin, dont la place ne peut jamais être remise en cause. Car, si l'on critique, on ne critique que l'homme, à l'image de Louis, devenu roi récréant, qui en vient à disparaître totalement des dernières chansons de notre cycle, comme gommé par le courage et la foi de Guillaume et Rainouart.

Mais ce lien vassalique est aussi un moyen d'illustrer, avec brio, l'évolution du rôle du guerrier : de Guillaume à Rainouart, les rôles s'interchangent, et le jeune géant devient le jeune héros, tandis que le célèbre et vaillant Fierebrace prend, sinon en titre, au moins symboliquement, la place du roi. Ces bouleversements, inspirés sans doute des interrogations des XIIe et XIIIe siècles sur ce que doit être un bon chevalier, et un bon roi, mettent en lumière l'importance de la position, et de la fidélité du vassal : ce n'est pas le roi, mais bien lui qui fait la patrie et la Royauté.

Ainsi, le chevalier au sein du cycle de Guillaume d'Orange a un rôle de soutien, mais aussi de porte-parole. Miroir de la société, la geste et ses personnages laissent entrevoir les fluctuations du temps, et avec elles divers bouleversements majeurs. Le contexte socio-politique dans lequel se situe le Cycle de Guillaume d'Orange illustre bien le besoin de représentation de héros particuliers : non plus le simple guerrier, mais le chevalier, défendant de nouveaux idéaux grâce à un code et des armes singuliers. C'est ce code, porté haut dans les romans, qui permet d'introduire les notions d'honneur, de merci, de courtoisie mais surtout de justice. Une justice qui se mêle de religion car, tout comme Guillaume cède sa place à Rainouart, le *Bellator*, le *Miles* va devenir le *Miles Christi*, ce guerrier de Dieu qui défend sa partie contre ses ennemis, et contre un univers qu'il conçoit comme tout entier tourné vers le paganisme. Les croisades se glissent subrepticement au sein de la chanson de geste, comme dans le roman, portant une conception nouvelle du guerrier : la chevalerie terrestre devient céleste. La morale qui conduit le guerrier est ainsi liée au religieux, et les multiples interventions divines guidant ou protégeant Guillaume et Rainouart ne sont que des confirmations de la légitimité de leur cause, et souvent de la violence dont ils font preuve envers leurs ennemis. Les valeurs du guerrier peuvent ainsi être défendues comme étant celles de la recherche d'idéaux, et de services rendus aux puissances supérieures : le Roi et Dieu.

Néanmoins, de par sa puissance et sa position, le chevalier épique demeure une figure qui interpelle, car, tout soutien de la monarchie et de la Royauté qu'il puisse paraître, il est aussi intrinsèquement une menace pour toute structure sociale ordonnée. Par ses excès et ses débordements, caractéristiques du guerrier épique depuis l'Antiquité, Guillaume et Rainouart se font les représentants d'une démesure à la fois dérangeante, car menace à peine voilée de la tranquillité du royaume, mais aussi parfois comique, car présentée sous le filtre du burlesque et du rire.

## **DEUXIEME PARTIE : Le « débordement épique »**



## Chapitre A : dérives et démesure

### 1 – la chanson de geste au service du rire

Au-delà d'une simple chanson de geste mettant en scène les combats des chevaliers chrétiens face aux hordes Sarrasines, *Aliscans*, à la suite de la *Chanson de Guillaume* (tout du moins de G2), est, dans la chronologie narrative du cycle de Guillaume d'Orange, la chanson qui fait entrer Rainouart sur le devant de la scène. Avec son jeune âge et son aspect de « *nice* », qui le pose en constant décalage avec sa société d'adoption, il est une source inépuisable de comique sous diverses formes, comme la parodie<sup>315</sup>, la satire<sup>316</sup>, ou encore le burlesque<sup>317</sup> et l'héroï-comique<sup>318</sup> : il joue le même rôle que Perceval dans son roman, mais avec une dimension burlesque qui ne pouvait que plaire à un public populaire. On peut s'étonner, dès lors, de la place qui est accordée au rire dans un genre qui passait pour être le plus noble (et le plus sérieux) de l'époque médiévale : pourtant, loin de dégrader le personnage, le rire, traité avec une finesse et une maîtrise significatives dans les *Aliscans* et le *Moniage Rainouart I*, se veut vecteur d'une forme d'éducation pour les jeunes chevaliers, et dès lors de valeurs importantes pour le public contemporain. F. Suard, justement, insiste sur la qualité littéraire de la geste Rainouart, qui incarne une parfaite adéquation entre les registres héroïque et héroï-comique<sup>319</sup>. Mais de quelle forme de parodie s'agit-il dans le cas de Guillaume, et plus particulièrement de Rainouart ? Est-on face à la grandiloquence d'un jeune géant un peu niais, à la trivialisation du noble, ou à un procédé plus complexe ?

---

315 L'imitation caricaturale, qui ne peut être comprise et appréciée par le public que si celui-ci reconnaît le modèle qui est mis en porte-à-faux.

316 L'attaque polémique et bien souvent moqueuse d'un fait précis, dont le sujet peut être aussi bien moral, religieux, politique, social, etc...

317 C'est un style basé sur le contraste et le décalage, et plus particulièrement, selon Aristote, sur la distorsion de la hiérarchie habituelle des styles : on y fait parler des personnages de haut rang de manière basse et parfois vulgaire.

318 Tout comme le burlesque, dont il est l'opposé, l'héroï-comique est basé sur le décalage, et consiste à présenter des personnages de basse extraction, généralement de manière grandiloquente, et à traiter dans un registre élevé des propos ou considérations quotidiennes ou basses.

319 François Suard, *la Chanson de Guillaume*, *op. cit.*, p.60.

Il s'agit donc ici de s'interroger sur les aspects de Rainouart qui poussent au rire et leur manière de s'intégrer à la dialectique propre au genre épique, afin de comprendre en quoi ce personnage, tout incongru qu'il puisse paraître au premier abord, a bel et bien sa place au sein de l'ensemble des acteurs du genre épique, et traduit une nette volonté, en cette fin du XIIe siècle, d'élargir les réflexions sur les aspects propres aux *Bellatores* littéraires.

### **- a) comique et burlesque**

La place du rire durant l'époque médiévale est fort complexe. Mais si de nos jours, l'on s' imagine cette période de l'humanité entièrement basée sur l'idée que « Jésus n'a jamais ri », on oublie bien souvent que dès Aristote, et repris par Rabelais par la suite, cette conviction a bien souvent été opposée à une autre, spécifiant que le « rire est le propre de l'homme ». Pourtant, bien qu'ambigu, le rire est souvent très mal considéré par les clercs médiévaux : et malgré le fait que la Bible elle-même présente un rire positif en miroir de celui, moqueur, négatif, ce concept effraie, laisse dubitatif quant à sa portée. On le considère dès lors majoritairement comme diabolique.

Cette dualité est présente dès l'Antiquité : si l'homme cultivé doit pouvoir faire montre d'un certain talent pour l'amusement, l'eutrapélie, Aristote nuance cela en mettant en avant le fait qu'en parallèle, vénaux et sophistes en usent aussi abondamment avec des buts bien moins honnêtes. Avec la christianisation, l'aspect de « divertissement » du rire est demeuré problématique : le rire détourne le bon chrétien de son chemin, en le rabaissant au rang de l'animal (le rire du vulgaire ne rappelle-t-il pas d'ailleurs certains bruits animaliers ?) : le clerc doit donc se défier du rire, qui est le propre du Diable, et le condamner sévèrement<sup>320</sup>. Pourtant, le clergé médiéval était bien plus manichéen que la Bible, dans la théorie du moins, en ne voyant dans le rire qu'un aspect lié à la démesure, bruyant et exagéré (vision qui se retrouve d'ailleurs exprimée dans les descriptions récurrentes du rire de Gargantua, par Rabelais). Hildegarde de Bingen, une religieuse bénédictine de la seconde moitié du XIIe siècle, voyait même en

---

320J. Verdon insiste à de nombreuses reprises sur la virulence du clergé médiéval vis-à-vis du rire. Pour un développement, voir : Jean Verdon, *Rire au Moyen Âge*, Paris, Perrin, 2001.

lui une pathologie, un mal bien réel lié à une maladie<sup>321</sup>, qui relègue l'homme au rang de l'animal. Elle appuie d'ailleurs sa conclusion de la nature diabolique du rire en mettant en exergue le fait que lorsque l'homme rit, l'agitation des organes est la même que lorsqu'il jouit, et les larmes ne sont qu'un autre genre de semence<sup>322</sup>.

Pourtant, comme le prouve son extrême profusion dans la littérature médiévale, le rire était bien présent dans les mœurs. Certains clercs s'y livraient d'ailleurs couramment, mettant en lumière ses vertus pédagogiques et morales. Saint François d'Assise prône ainsi la « joie de Dieu », qui montre que le rire peut parfaitement être intégré au dogme chrétien, de même que Saint Thomas d'Aquin rétablit la légitimité de l'eutrapélie auprès des doctes et des vilains, pour peu qu'on lui associe mesure et humilité.

Le XIIe siècle, période de notre corpus, est un tournant majeur dans l'évolution des mentalités à l'égard de la question du rire, et de son utilisation, à la fois sociale et littéraire. Dès cette époque, en effet, le rire sort très largement du cadre de la pensée du dogme chrétien et envahit les mentalités, à tous les niveaux de la société. N'est-ce pas la période d'émergence des fabliaux ou de différentes branches du *Roman de Renart* ? À mesure que la culture s'élargit aux laïcs, l'attitude vis-à-vis du rire a très largement évolué : loin d'être un simple artifice littéraire, il est bien souvent l'unique but recherché.

Le genre épique, dès l'Antiquité, présente nombre de héros et d'actions qui tendraient à le confirmer : que l'on songe par exemple à la fameuse rencontre d'Ulysse et de Polyphème, aux tours joués au cyclope, et en particulier au « gab » final du héros. De la même manière, dans le genre médiéval de la chanson de geste, on retrouve ponctuellement ce genre de faits : les vantardises sans fins à l'évocation d'exploits grandiloquents, les nombreux « gabs » dont certains héros sont coutumiers<sup>323</sup>, etc... Faut-il pour autant voir dans les actions parfois décalées de Guillaume et Rainouart, et plus particulièrement leur démesure générale, une résurgence de cette filiation ? Par son aspect polémique, ses discussions constantes sur les questions de la royauté, du lien vassalique, la chanson de geste n'échappe pas à cette esthétique, et C. Lachet, dans son

---

321 Elle se targuait d'ailleurs d'avoir trouvé un remède contre le fou rire.

322 Pour un développement, voir Hildegarde de Bingen, *Les Causes et les remèdes*, Paris, Jérôme Millon, 2007.

323 Que l'on songe par exemple, hormis Guillaume, comme nous l'avons vu, aux nombreux « gabs » de Charlemagne dans le *Pèlerinage de Charlemagne*.

étude de la *Prise d'Orange*, a bien montré à quel point elle était moins hermétique que ce qu'elle semble être à première vue, car le genre, malgré son sérieux, n'en reste pas moins sensible à certaines évolutions. Que l'on songe aussi aux nombreuses vantardises, que l'on peut considérer comme comiques car clairement démesurées et parfois irréalistes, dont le *Pèlerinage de Charlemagne* est parsemé. Mais dans le cas de notre corpus, se pourrait-il qu'il s'agisse justement d'une évolution qui contreviendrait aux enjeux principaux même du genre ? Plus simplement, faut-il voir dans les aspects comiques récurrents propres à nos héros la preuve d'une affinité plus profonde entre épique et comique, rendant le rire intrinsèque au genre ? Ou bien le rire est-il un moyen de renouvellement du genre ?

À première vue, il semble difficile d'associer la chanson de geste au rire : on est dans le registre du sublime, les thèmes majeurs sont ceux de la célébration, de la mort ou du sacrifice, et les enjeux eschatologiques sont nombreux. Mais comme le souligne P. Ménard, « la présence épisodique du rire est indéniable [dans la chanson de geste] »<sup>324</sup>. Celle-ci semble bien proposer à son public, plus particulièrement à partir de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, un genre propice au rire malgré son sérieux et son tragique, parfois dans le simple but de divertir, mais plus souvent dans le but de mettre en lumière un débat : ce débat peut alors être tourné soit vers la réflexion menée au sein de l'œuvre (questions féodales et politiques essentiellement), soit vers le support même de la chanson et plus largement du genre (distance des clercs qui tend à se prononcer davantage à mesure que la codification très stricte de la chanson de geste est ressentie comme pesante). De fait, le rire ne semble pas être un élément étranger au genre. Comme le souligne F. Suard, « il n'y a pas d'opposition fondamentale entre l'épique et le comique »<sup>325</sup>, idée dont Rainouart est la véritable concrétisation au sein de sa geste.

Si le personnage de Rainouart semble à ce point se démarquer des autres guerriers épiques, c'est donc que le rire qu'il diffuse joue sur certains artifices novateurs (personnage carnavalesque, démesure qui ne connaît plus de limite), et d'autres, plus connus mais poussés à l'extrême (maîtrise des combats, décalage burlesque du comportement et de l'équipement, parodie de motifs classiques).

---

324Philippe Ménard, « Humour, ironie, dérision dans les chansons de geste », dans *la Dérision au Moyen Âge, de la pratique sociale au rituel politique*, Paris, PUPS, 2007, p.35.

325François Suard, « la place du comique dans l'épique », dans *Plaisir de l'épopée*, Saint-Denis, PUV, 2000, p.38.

Le personnage de Rainouart se distingue très nettement d'autres guerriers démesurés en ce qu'il illustre ce que P. Ménard qualifie de « ton plébéien de bouffonnerie burlesque »<sup>326</sup>. Dès son apparition, il est très clairement tourné vers le rire et le décalage : il est présenté dès le début de la chanson au sein d'une atmosphère volontairement oppressante, entièrement tournée vers la défaite chrétienne. Au-delà du simple motif des hordes Sarrasines qui surpassent par leur nombre celui des chevaliers chrétiens, le narrateur nous peint ici un véritable tableau de désespoir, auquel mêmes les plus braves des chrétiens succombent :

« As paiens copent meint piz, meinte coree,  
Et meint en font trere la boelee.  
De ce que chaut ? Ja n'i avront duree,  
Quar des paiens i a grant aünee »<sup>327</sup>.

Cette intervention, ô combien pessimiste, du narrateur lui-même, et plus particulièrement ce « De ce que chaut ? » que M. de Combarieu<sup>328</sup> et J. Subrenat<sup>329</sup> traduisent par « À quoi bon ? », véritables topiques de la littérature médiévale<sup>330</sup>, illustrent à quel point la lutte n'a jamais semblé aussi désespérée. Une telle atmosphère est d'ailleurs favorisée par les événements (capture de nombreux chevaliers Français, fuite de Guillaume, mort de Vivien), mais aussi par les bribes de sentiments qui nous sont offertes (peur de Guillaume et Vivien). Tout laisserait donc augurer ici la venue du plus grand chevalier de tous les temps, celui qui apportera définitivement, par sa bravoure, sa force et sa foi en Dieu, la victoire aux chrétiens. Qui plus est, comme le souligne J.-P. Martin :

« *Aliscans* se donne pour une *Chanson de Rainouart*. C'est là le signe que nous avons affaire à un remaniement : le colosse connaît déjà une large popularité, le public l'attend, et il ne servirait donc à rien de ne pas le nommer avant son apparition lors de la scène de Laon »<sup>331</sup>.

---

326Philippe Ménard, « Humour, ironie, dérision dans les chansons de geste », dans *la Dérision au Moyen Âge, de la pratique sociale au rituel politique*, Paris, PUPS, 2007, p.45.

327*Aliscans*, op. cit., p.78, v.280-283.

328M. de Combarieu, « *Aliscans* ou la victoire des « nouveaux chrétiens » (étude sur Guibourc et Rainouart) », dans *Mourir aux Aliscans, Aliscans et la légende de Guillaume d'Orange*, Paris, Honoré Champion, 1993, p.56.

329*Aliscans*, op. cit., p.79.

330On rencontre en effet cette formule dans la *Chanson de Roland* avec la même utilisation, ainsi que dans le *Roman de Renart*, mais utilisée cette fois-ci de manière ironique.

331J.-P. Martin, « le personnage de Rainouart, entre épopée et carnaval », dans *Comprendre et aimer la chanson de geste (à propos d'Aliscans)*, op. cit., p.63.

Or, par un effet de dissonance, son entrée sur scène dans les *Aliscans* contraste très fortement avec les nombreuses annonces opérées jusque là dans le récit. On nous le présente tout d'abord en regard d'Aérofle, un géant Sarrasin :

« Grant fu et fort, s'ot la brace quarree,  
N'ot si fort home jusqu'à la mer Betee,  
Forz Renouart, filz sa seror l'ainz nee,  
Et Aucebier del puis de Grimolee,  
La fu la force del tinel esprovee »<sup>332</sup>.

Puis par la suite, en comparaison d'Haucebier, une sorte de nain monstrueux, neveu de Thibaut :

« Une charree portoit il bien de plon.  
Fors Renouart ainz ne fu si fort hom  
Qui puis l'ocist, si com dist la chançon »<sup>333</sup>.

Après cela, on insiste sur l'importance du jeune géant dans la bataille à venir, alors que nombre de chevaliers chrétiens ont été faits prisonniers, et que la guerre semble irrémédiablement perdue :

« D'els vos lerai des ici en avant ;  
Jhesu de gloire lor puisse estre garant !  
Il n'en istront jamés en lor vivant,  
Se Renoart nes en giete au perchant »<sup>334</sup>.

De même, régulièrement, le narrateur interrompt son récit pour évoquer le prestige à venir de Rainouart, ainsi que certaines de ses actions décisives :

« Ja n'en istront por roi ne por chastaigne,  
Se Renoart, qui maint paien mehaigne,  
Ne les en giete, fet on male gaeigne,  
Mes ainz en ert perciee meinte entraigne »<sup>335</sup>.

« Tuit sont si home ocis et decopez,  
Et si neveu toz .VII. emprisonnez.  
Ja n'en istront nul jor de lor aez  
Jusqu' il erent par Renoart gitez,  
Qui encore est a Loon la cité,  
En la cuisine ou il a converssé.

---

332 *Aliscans*, op. cit., p.78-80, v.294-298.

333 *Aliscans*, op. cit., p.84, v.376-378.

334 *Aliscans*, op. cit., p.88, v.445-448.

335 *Aliscans*, op. cit., p.158-160, v.1769-1772.

Par celui erent li baron delivré »<sup>336</sup>.

« Se Dex garist Renoart l'aduré  
Et son tinel qu'il a grant et quarre,  
Par lui seront paien desheritez »<sup>337</sup>.

« Mes Renoart les fera parjurez,  
Se Dex li sauve son grant tinel quarrez.  
Mar i entrerent paien en cel regnez »<sup>338</sup>.

Enfin, peu avant l'entrée en scène de Rainouart, on évoque certains faits importants à venir, comme le mariage d'Aëlis ou la conquête de la masse de Loquifer dans l'œuvre éponyme :

« Lez lui sa niece qui mout fist a proisier,  
C'est Aaliz, ou il n'a qu'enseignier,  
Que Renoart reçust puis a moillier.  
Mes Looÿs ne le vost otraier,  
Li quens Guillelmes la li fist esposer.  
Cil Renoart ocist puis Haucebier  
En Aleschans el grant estor plenier,  
.VII.M. des autres de la gent aversier.  
Hui mes commence chançon a enforcier,  
Onc tel ne fu des le tens Olivier,  
De Renoart, qui ocist Loquifier.  
La conquist il une loque d'acier,  
Qu'il ne donast por un mui de deniers.  
.M. Sarrazins en fist puis baaillier.  
De Loquiferne abati le clochier,  
Que Sarrazin avoient fet drecier,  
Si establi un signori mostier,  
Quant ot ocis .VII.M. d'averssier,  
Si qu'en Egypte n'i lessa que brisier  
Por nostre loi monter et essaucier.  
Dex l'en rendi un gloriex loier :  
Avec les anges en fist l'ame aiesier »<sup>339</sup>.

À huit reprises donc, avant même son entrée en scène, on nous annonce le personnage. Et quel personnage, si l'on en croit ces éloges, qui vient rivaliser avec les habituelles descriptions du style formulaire propres à la chanson de geste. Il est présenté en regard de deux monstrueux Sarrasins, et qualifié de bien plus fort, tandis qu'à six reprises, le narrateur insiste sur le rôle décisif qu'il aura à jouer dans la bataille à venir. Tout est mis en place pour faire de Rainouart, dès la première partie des *Aliscans*, un

---

336 *Aliscans*, op. cit., p.166, v.1877-1883.

337 *Aliscans*, op. cit., p.168, v.1950-1952.

338 *Aliscans*, op. cit., p.184, v.2208-2210.

339 *Aliscans*, op. cit., p.250-252, v.3420-3441.



protagoniste, un héros, un égal de Guillaume d'Orange. Notons que cette insistance sur le caractère salvateur à venir de Rainouart est absent de la *Chanson de Guillaume*, alors même que c'est justement dans cette œuvre, qui marque une des origines de Rainouart, que le personnage du jeune géant était encore peu ou pas connu, et donc que le décalage entre l'annonce et l'entrée en scène aurait pu être plus significatif. À l'inverse, l'auditoire d'*Aliscans* devait déjà connaître le personnage, et en particulier son aspect burlesque et décalé : peut-on imaginer dès lors que, dans les *Aliscans*, ce ne serait pas tant le clivage entre annonce et entrée en scène qui soit réellement surprenant et comique, mais bien la longue suite de présentations élogieuses elle-même ? Toutes sérieuses qu'elles soient (et absolument véridiques), elles laissent, au premier abord, imaginer un chevalier bien différent de Rainouart, ce que savait sûrement déjà le public des *Aliscans*.

Loin de ces éloges donc, lorsque s'ouvre la seconde partie du récit, l'entrée en scène de Rainouart se fait de manière inattendue<sup>340</sup> :

« Enz el paleis fu Guillelmes le ber,  
Aval la sale commence a esgarder.  
De la cuisine vit Renoart torner  
Parmi un huis et el paleis entrer,  
Toz iert nuz piez, n'ot chauce ne soller,  
Grant ot le cors et regart de sengler.  
En tote France n'ot si grant bachelier,  
Ne si fort home por un grant fes lever,  
Ne miels seüst pierre giter »<sup>341</sup>.

Cette présentation du personnage, dont l'accoutrement est en total dissonance avec ses capacités, se trouvait déjà dans la *Chanson de Guillaume* :

« De la quisine al rei issit un bachelier,  
Deschalez e en langes, n'out point de solders ;  
Granz out les piez e les trameals crevez,  
E desur sun col portat un tinel »<sup>342</sup>.

Qui plus est, la *Chanson de Guillaume* opère en porte-à-faux de la figure chevaleresque par rapport à laquelle se distingue Rainouart en faisant du cheval, l'un des symboles les

340 Nous ne nous intéresserons dans cette partie à l'aspect et à l'accoutrement de Rainouart que dans la mesure où ils sont le support du décalage et du comique : ces points seront développés plus avant dans la partie qui leur est consacrée.

341 *Aliscans*, op. cit., p.260, v.3563-3571.

342 *La Chanson de Guillaume*, op. cit., p.258, v.2648-2651.

plus courants de la chevalerie, tout particulièrement à travers la chanson de geste, un sujet de haine pour le jeune géant :

« Ne place Deu, dame, dist Reneward,  
Suz ciel n'ad rien qui tant hace cun cheval »<sup>343</sup>.

Il se définit dès lors comme l'anti-chevalier, et plus particulièrement ici l'anti-cavalier, c'est-à-dire le piéton : il sera d'ailleurs présenté comme tel par certains Sarrasins dans les *Aliscans* :

« Lors se guenchi, vers lui s'est retornez.  
Il li escrie : « Sarrazins, don venez ?  
Voulez combatre a moi enmi ces prez ?  
Ja por bataille mes ne remuerez ? »  
Dist Aucebier : « Tes, fol escervelez !  
Ja hom a pié n'iert par moi adesez » »<sup>344</sup>.

Mais aussi dans le *Moniage Rainouart I* :

« Veïs tu onques en ceste region  
un home a pié, Renouart avoit non »<sup>345</sup>.

Tout est mis en place pour parfaire le retournement de la figure traditionnelle du chevalier épique, ici mis en place à travers un personnage véritablement « carnavalesque », selon les termes de J.-P. Martin.

Dans le cas de la *Chanson de Guillaume*, l'apparition d'un tel personnage, qui n'a pas encore été annoncé ni présenté, a de quoi interloquer le public, car, comme le souligne F. Suard, la trivialité vestimentaire du personnage est un voile sur la valeur réelle du jeune géant<sup>346</sup>, un jeu, très fécond dans le cas du héros, entre son apparence et sa valeur, entre sa *semblance* et sa valeur réelle. Une dichotomie qui se retrouve d'ailleurs au sein même de certaines enluminures. Que penser ainsi de celle qui nous présente Rainouart (à gauche) face à son frère Valegrape (à droite)<sup>347</sup> ? Malgré le fait que certaines descriptions nous présentent l'armement défensif, très relatif, de Rainouart, l'image qui reste demeure évidemment celle d'un jeune sauvage. Et c'est

343 *La Chanson de Guillaume*, op. cit., p.270, v.2839-2840.

344 *Aliscans*, op. cit., p.446, v.6983-6988.

345 *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.56, v.1420-1421.

346 *La Chanson de Guillaume*, op. cit., p.258.

347 Cf. Rainouart au tinel s'oppose à son frère Valegrape dans les *Aliscans*. Paris, BNF, f. fr., ms. 1448, folio 256 recto.

précisément le personnage de droite, qui est en réalité Valegrape, qui correspond à cette vision. Seules leurs armes les identifient : le tinel pour Rainouart, le croc pour Valegrape. Or Rainouart nous est montré ici en armure complète, et avec un heaume : représentation habituelle des chevaliers épiques, qui illustre combien le souci de glorifier Rainouart tout en dégradant le Sarrasin est important pour l'enlumineur, qui entretient par là-même la dichotomie propre au personnage, à la fois chevalier et géant Sarrasin.

Dès son entrée en scène, les principaux traits de Rainouart se reconnaissent, signes de décalage par rapport à la norme héroïque établie, mais surtout promesses de rire : son aspect grotesque et primitif, souligné par le fait qu'il manie un tinel<sup>348</sup>, et son lien avec les cuisines, qui l'associe non seulement à une fonction servile, mais aussi au monde de la gloutonnerie et du débordement burlesque<sup>349</sup>. En miroir de l'archétype du guerrier représenté jusque là par Guillaume et sa geste dans le cycle, le personnage de Rainouart augure donc un récit bien plus truculent que ce à quoi le public était habitué. Et pourtant, au milieu même de cette présentation, sont insérés des éléments dissonants : le narrateur insiste sur la taille du personnage, sur l'ampleur de sa force, qui n'a pas son égal en France, et on le compare, comme c'est plusieurs fois le cas pour Guillaume, à un sanglier. Le portrait qui est donc dressé n'est aucunement traditionnel, et ne tient pleinement, à l'époque de la création de la *Chanson de Guillaume* du moins, d'aucun archétype épique, hormis, en partie, celui de Guillaume lui-même : il n'est ni un simple serviteur, comme pourrait le laisser supposer son accoutrement et sa fonction présumée, non plus qu'il n'est un chevalier, comme l'annoncent ses qualités. C'est un véritable hybride.

De fait, Rainouart, au sein du récit, est bien un « protagoniste », selon l'affirmation de M. de Combarieu<sup>350</sup>, il n'est pas un simple adjuvant qui suivrait pendant un temps le héros principal et amuserait le public par contraste, et dès lors, son rapport

---

348Contrairement à la *Chanson de Guillaume*, Rainouart ne porte pas son tinel lors de son entrée en scène dans les *Aliscans* : cependant, à de nombreuses reprises avant même que cette arme n'apparaisse bel et bien dans les mains du jeune homme, Louis et ses serviteurs annoncent que celui-ci est redouté à cause de cette arme fabuleuse.

349Ces trois facettes du personnage de Rainouart (Aspect/Cuisine/Tinel) ne seront tout d'abord analysées que sous leur aspect décalé et comique. L'importance folklorique et mythologique de celles-ci sera néanmoins analysée plus en profondeur par la suite : Cf. Troisième Partie, Chapitre A, c et d.

350Micheline de Combarieu, « Le héros épique peut-il être un héros burlesque ou dérisoire ? », dans *Burlesque et dérision dans les épopées de l'occident médiéval*, Paris, les Belles Lettres, 1995, p.36.

au rire a une fonction bien définie. Rainouart n'est pas simplement le « bon géant » qui accompagne Guillaume et fait rire : il a un rôle à jouer non seulement dans la bataille à venir, mais aussi dans la stratégie narrative de la chanson, dont le comique joue sur deux points : son lien avec la cuisine et le feu, et son équipement, dont le fameux tinel<sup>351</sup>.

### - b) la cuisine

Dès son entrée en scène, Rainouart est très clairement affilié au monde de la cuisine. Dans la *Chanson de Guillaume*, on nous raconte ainsi que c'est en sortant de la cuisine que le jeune homme est aperçu par Guillaume<sup>352</sup>, de même que dans les *Aliscans*<sup>353</sup>. Point d'apparition du haut d'un balcon, d'attente au pied d'un olivier, ou d'entrée dans la ville de Laon à cheval, comme cela peut se voir de manière récurrente au sein du genre et du cycle. Le lieu, bien que parfois évoqué au sein du genre épique, est assez incongru, mais c'est par lui que s'opère, comme le souligne G. Gros, la « mutation de Fortune »<sup>354</sup> du jeune géant. Relégué dans les cuisines dès son arrivée en France par un roi apeuré, ses premiers pas sont parfaitement burlesques : lui qui est un prince aux nombreuses qualités doit servir en cuisine. Des vers comme « En la cuisine est Renoart le ber »<sup>355</sup> ou « De la cuisine ist Renoart le ber »<sup>356</sup>, où le nom propre est rehaussé par un titre valorisant, mettent d'ailleurs bien en lumière ce décalage entre l'importance de son statut social d'origine ainsi que de ses qualités, avec la fonction servile qu'il est forcé d'accomplir dans un lieu uniquement dédié aux serviteurs.

À de très nombreuses reprises dans la *Chanson de Guillaume* et les *Aliscans*, Rainouart quitte le gros de l'armée ou les festivités de la cour pour rejoindre la chaude quiétude des cuisines : pendant la préparation de l'armée de Louis<sup>357</sup>, pendant le départ

---

351L' « asotement » de Rainouart, qui tient bien évidemment une grande part du comique du personnage, sera analysée dans un deuxième temps, en regard du rôle du « nice » dans la littérature médiévale.

352« De la quisine al rei issit un bachelier », La *Chanson de Guillaume*, *op. cit.*, p.258, v.2648.

353« De la cuisine vit Renoart torner », *Aliscans*, *op. cit.*, p.260, v.3565.

354Gérard Gros, « Rainouart aux cuisines ou : les enfances d'un héros », dans *Burlesque et dérision dans les épopées de l'occident médiéval*, Paris, les Belles Lettres, 1995, p.111.

355*Aliscans*, *op. cit.*, p.268, v.3730.

356*Aliscans*, *op. cit.*, p.310, v.4486.

357*Aliscans*, laisse 75 ; La *Chanson de Guillaume*, laisse 159.

de celle-ci<sup>358</sup>, durant une grande partie du séjour à Orange<sup>359</sup>, enfin pendant l'avancée des troupes<sup>360</sup>. Cette attitude se retrouve d'ailleurs dans le *Moniage Rainouart I*, dans lequel il retourne, brièvement, se coucher auprès du feu protecteur<sup>361</sup> : le narrateur insiste d'ailleurs, de façon discrète, en rappelant que « sa coustume estoit tex »<sup>362</sup>, belle manière d'évoquer la récurrence du trait. Contrairement à l'archétype du guerrier épique, Rainouart n'est pas un habitué de la cour : c'est un familier de la cuisine et du feu, d'un univers non pas ouvert et propice aux aventures comme la cour, mais refermé, clos sur lui-même. Rainouart se blottit dans sa tranquille solitude ; on nous présente cet espace comme son milieu naturel, ce qui se retrouve bien dans le comique mis en place à chacune des sorties de Rainouart au milieu de la cour, à la manière de Merlin qui, dans la *Vita Merlini* de Geoffroy de Monmouth, parvient constamment à revenir dans sa retraite sylvestre. D'abord assailli par les écuyers et autres serviteurs de cuisine, il devient l'objet de rire des nobles chevaliers, qui « s'en demainent lor gas »<sup>363</sup>, et alternent entre moqueries légères, et admiration dubitative. Chacune de ses sorties est prétexte à un affrontement avec les serviteurs, et cette parodie de combat achevée, il revient invariablement dans son antre, sa valeur, selon lui, belle et bien démontrée. Ainsi l'épisode, absent de la *Chanson de Guillaume*, dans lequel Rainouart, parmi les autres barons du lignage de Guillaume, dépose son tinel à terre, et ceux-ci, avides de prouver leur valeur, de tenter de porter l'arme du jeune homme :

« Au tinel vont por essayer lor bras,  
Mes nel meüssent, qui lor donast Damas,  
Ne nul des autres, qui lor donast Baudas.  
Et cil le lieve comme soriz fet chaz »<sup>364</sup>.

Le public ne pouvait que trouver cocasse de voir ridiculisés ainsi les héros qui jusque-là avaient fourni une grande partie de l'ensemble des protagonistes épiques du cycle de Garin de Monglane. Mais le récit va même plus loin, en faisant rentrer dans ce jeu Guillaume lui-même :

358 *Aliscans*, laisse 76 ; *La Chanson de Guillaume*, laisse 160.

359 *Aliscans*, laisses 82 à 88 ; *La Chanson de Guillaume*, laisse 165 à 166.

360 *Aliscans*, laisse 94. Cet épisode est absent de la *Chanson de Guillaume*, bien plus directe entre le départ d'Orange et le début de la bataille contre les Sarrasins.

361 *Le Moniage Rainouart I*, *op. cit.*, laisse 25.

362 *Le Moniage Rainouart I*, *op. cit.*, p.23, v.537.

363 *Aliscans*, *op. cit.*, p.334, v.4903.

364 *Aliscans*, *op. cit.*, p.334, v.4910-4913.

« Li quens Guillelmes s'i ala essayer,  
Mes ainz nel pot que plain pié souhaicier,  
Et si li fist d'ahan le front suer.  
Dist Renoart : « Je vos irai aidier » »<sup>365</sup>.

À la manière du rite initiatique d'Arthur qui retire Excalibur du rocher<sup>366</sup>, cet épisode montre, sous un jour comique, non seulement le caractère d'élus de Rainouart, le seul apte à pouvoir manier cette arme fantastique, bien que dégradée selon l'idéal chevaleresque, mais aussi, malgré tout, celui de Guillaume : bien que très largement inférieur en force par rapport à Rainouart, Guillaume est cependant le seul qui parvienne, quoiqu'à peine, à la mouvoir. À nouveau s'esquisse la proximité entre ces deux caractères aux nombreuses affinités. Guibourc elle-même, par la suite<sup>367</sup>, tente, en pure perte bien évidemment, de soulever le tinel, ce qui, encore une fois, ne pouvait que ravir le public. Le comportement de Rainouart, alors que preuve est faite de la supériorité de sa force, qui est d'ailleurs mis en valeur par la formule récurrente « Qui li veïst »<sup>368</sup>, formule stéréotypée de l'hyperbole, se sert encore de la même veine : il jongle avec son arme. Sorti de sa cuisine, Rainouart est une véritable attraction pour les chevaliers français.

La cuisine est un lieu chthonien<sup>369</sup>, rattaché à la terre et au feu, mais surtout un espace associé à la bonne chère et à l'enivrement : comme la table, c'est le lieu de la *Gula*, le péché de Gourmandise, et plus particulièrement la glotonnerie, c'est-à-dire la démesure de l'appétit. En cela, Rainouart se distingue tout particulièrement. À chacune des haltes qui sont faites sur le chemin du champ de bataille, et qui est prétexte à la mise en place et à la description d'un repas, le jeune homme engloutit de belles quantités, non seulement de nourriture, mais surtout d'alcools : Louis assure que Rainouart mange autant que plusieurs hommes<sup>370</sup>, le maître cuisinier lui affirme qu'il ne

---

365 *Aliscans*, op. cit., p.334, v.4925-4928.

366 Poser un parallèle entre ces deux scènes, l'une tirée des *Aliscans*, l'autre du *Merlin* de Robert de Boron, le premier en effet à présenter Excalibur dans son rocher, est problématique, de par la date, extrêmement proche, de ces deux œuvres : entre 1185 et 1216 pour *Aliscans* selon C. Régner (*Aliscans*, op. cit., p.28-29), entre 1190 et 1199 pour le *Merlin*. On ne peut donc parler d'intertextualité, sans pour autant nier les rapprochements qui peuvent être faits entre ces deux scènes.

367 *Aliscans*, op. cit., p.338, v.4999-5001.

368 *Aliscans*, op. cit., p.334, v.4930.

369 Cf. Deuxième Partie, B, 2, d.

370 *Aliscans*, op. cit., laisse 74.

pourra jamais supporter la faim qui représente le quotidien des soldats<sup>371</sup>, le jeune géant s'enivre lors du banquet qui précède le départ de l'armée<sup>372</sup>, lors de celui d'Orange<sup>373</sup>, les Français critiquent son appétit démesuré<sup>374</sup>, il s'occupe de tourner les broches<sup>375</sup>, se réserve une véritable orgie avant la bataille et s'enivre<sup>376</sup>. Il est d'ailleurs intéressant de noter la façon dont Rainouart, dans les *Aliscans*, vient se mettre en avant afin d'être enrôlé par Guillaume :

« Sire Guillelmes, gentis, nobles et ber,  
 Por amor Deu lei moi o toi aller,  
 Si aiderai le hernois a garder.  
 Mout savrai bien un mengier conreer,  
 Frire un poison et un oisel torner,  
 En tote France nen a mie mon per.  
 Je ne criem home d'une char escumer,  
 Et se ce vient as ruistes cox doner,  
 Par cele foi que je vos doi porter,  
 Poior de moi i porrez bien mener »<sup>377</sup>.

Cet épisode est typique de la verve comique et parodique qui manquait dans la *Chanson de Guillaume*, et qui se retrouve dans nombre d'ajouts de l'œuvre postérieure : par le décalage de son personnage, Rainouart renverse l'importance donnée aux qualités évoquées. Il met ainsi tout d'abord en avant des tâches serviles, liées au monde domestique et à son passé dans la cuisine, car son propre univers ne se réduit à rien d'autre : mais ce qui est naïveté pour le jeune géant devait passer pour hautement comique pour le public de l'époque, habitué à un tout autre genre de vantardise épique. Que l'on songe aux vantardises bien différentes dont les chevaliers français se targuent dans le *Pèlerinage de Charlemagne* par exemple. Guillaume lui-même n'est pas dupe, puisqu'il rabroue tout d'abord Rainouart, pour le pousser à quitter le monde de la « folie »<sup>378</sup>, et parler enfin comme un « ber »<sup>379</sup>.

On s'aperçoit donc que, du début à la fin, Rainouart, en plus de passer son temps dans l'espace de la cuisine, s'enivre ou mange tout autant ailleurs dans ces deux

371 *La Chanson de Guillaume*, laisse 159.

372 *Aliscans*, op. cit., laisse 76 ; *La Chanson de Guillaume*, op. cit., laisse 159..

373 *Aliscans*, op. cit., laisse 86-88.

374 *Aliscans*, op. cit., laisse 89.

375 *Aliscans*, op. cit., laisse 91 ; *La Chanson de Guillaume*, op. cit., laisse 165.

376 *Aliscans*, op. cit., laisse 92.

377 *Aliscans*, op. cit., p.270, v.3753-3762.

378 *La Chanson de Guillaume*, op. cit., p.258, v.2660.

379 *La Chanson de Guillaume*, op. cit., p.258, v.2664.



chansons. La *Bataille Loquifer*, qui nous présente un Rainouart bien plus mélancolique, et moins tourné vers les préoccupations du corps, est vide de toute mention de festin du jeune géant : en cela comme en de nombreux autres points, cette chanson déroge aux habitudes et refuse au personnage certains de ses traits les plus caractéristiques. Mais le *Moniage Rainouart I*, au contraire, insiste très fortement là-dessus : Rainouart, en tant que moine décalé, se démarque, à l'image du Frère Jean des Entommeurs de Rabelais<sup>380</sup>, par sa prédisposition à la débauche de nourriture et de boisson. Il dévore, dès son entrée au monastère, le repas de plusieurs moines<sup>381</sup>, il s'insurge contre la règle monastique qui voudrait l'empêcher de manger de la viande<sup>382</sup>, et compte même se servir du fruit de ses victoires pour offrir de la viande aux moines<sup>383</sup>, il dévore le repas des bandits qui souhaitaient le tuer<sup>384</sup>, empêche les moines de jeûner en les approvisionnant constamment de nourritures<sup>385</sup> et ne supporte pas que l'on critique son propre appétit<sup>386</sup>, il dévore de nombreux paons accompagnés de vin<sup>387</sup> et organise des banquets pour les moines<sup>388</sup>, il engloutit un énorme repas avant de s'endormir, car « sa coustume ert tels »<sup>389</sup>, enfin le narrateur insiste sur le besoin de Rainouart de manger de telles quantités<sup>390</sup>. Cet appétit démesuré, qui n'est que la continuité de la caractéristique déjà associée au jeune géant dans les œuvres antérieures, outre son aspect comique, se double ici d'une féroce satire à l'encontre des moines rencontrés<sup>391</sup>. Cette longue série montre combien cette association avec les cuisines est récurrente, et véritablement intrinsèque au personnage de Rainouart. C'est d'ailleurs dans la même idée de démesure comique qu'il faut comprendre le développement du baptême de Rainouart, ajout qui est donné dans un supplément de l'édition de la Halle. Même baptisé, le jeune homme reste égal à lui-même :

« Mais Rainouars pesa com desfaés :  
N'en seurent mot quant leur est escapés.

---

380Cf. Troisième Partie, B, c.

381Le *Moniage Rainouart I*, laisse 12.

382Le *Moniage Rainouart I*, laisse 15.

383Le *Moniage Rainouart I*, laisse 16.

384Le *Moniage Rainouart I*, laisses 22-25.

385Le *Moniage Rainouart I*, laisse 32.

386Le *Moniage Rainouart I*, laisse 75.

387Le *Moniage Rainouart I*, laisse 102.

388Le *Moniage Rainouart I*, laisse 114a.

389Le *Moniage Rainouart I*, *op. cit.*, p.156, v.4104.

390Le *Moniage Rainouart I*, laisse 143.

391Le rôle satirique des *Moniages* sera développé plus avant dans : Deuxième partie, A, 1, e et f.

Deci as fons est Rainouars alés,  
Si but de l'aige à fuison et assés.  
Quant il revint, si fu molt tost cobrés  
De toutes pars par bras et par costés »<sup>392</sup>.

De même pour la halte qu'il fait dans une abbaye, et dont le déroulement rappelle étrangement celui du *Moniage Rainouart I* :

« Et Rainoars va .II. aues sachier  
Fors de l'espoi ; ainc nes vaut detrenchier,  
Mais tous les membres en va jus esrachier,  
Si les touelle en l'aillie ou mortier ;  
.II. en manga, ainc n'i quist parchonier  
Garda sor destre, s'a véu .I. panier  
Où de rousoles avoit plus d'un milier.  
Et Rainouars les ala aprochier,  
Si en manga assés sans nul dangier ;  
Ainc à l'abé n'en vaut une laissier  
Ki ert sires dou cloistre »<sup>393</sup>.

D'ailleurs, la relation qui unit Guillaume à Rainouart avant le début de la bataille fait bien ressortir que le baron a tout à fait compris quel genre d'homme est son jeune ami : par trois fois, alors que le lien entre Fierebrace et Rainouart est évoqué, et notamment comment il se l'attache, à l'image d'un serment féodal postiche, c'est par la nourriture que se crée la dépendance :

« Looïs sire, par la vostre bonté,  
Donez le moi, si vos en savrai gré,  
Si l'en merrai o moi en mon regné.  
Par cele foi que je vos ai porté,  
Je li dorré a mengier a plenté »<sup>394</sup>.

« Se je n'oci et lui et le destrier,  
Ja mar Guillelmes me dorra a mengier »<sup>395</sup>.

« Se ge nes puis par mon cors sol mater,  
Mar me dorroiz del pain a mon souper »<sup>396</sup>.

La tentative, bien moins carnavalesque que dans la *Chanson de Guillaume*, de faire revenir Rainouart, bafoué par Guillaume en fin d'œuvre, reprend d'ailleurs cette idée. Sûrement à l'initiative de Guillaume, ses chevaliers présentent à Rainouart les

392 *Aliscans*, op. cit., Appendice 7, p.554-555, v.7928-7933.

393 *Aliscans*, op. cit., Appendice 4, p.546, v.3650-3660.

394 *Aliscans*, op. cit., p.266-268, v.3704-3708.

395 *Aliscans*, op. cit., p.324, v.4764-4765.

396 *Aliscans*, op. cit., p.478, v.7571-7572.

avantages de son retour :

« Ne devez mie si tost estre aïrez.  
Renoart frere, quar vos en revenez !  
Soiez hetiez, ne vos desconfortez !  
Encui seroiz de Guillelme acordez,  
Et a mengier a grant plenté avrez,  
Et si seroiz richement abevrez  
De nobles vins, de piment, de clarez »<sup>397</sup>.

Issus vraisemblablement du même archétype indo-européen<sup>398</sup>, ces deux personnages savent pertinemment de quoi ils ont besoin, et se reconnaissent, au-delà des apparences : ainsi du passage dans lequel il est dit que Rainouart, après avoir dévoré quantité de viande et de sauce, se « deleche com chaz »<sup>399</sup>, en regard de quoi, le vers suivant nous indique malgré tout qu'il est « plus fiers que lions ne liepars »<sup>400</sup> : après cela, il va s'asseoir aux pieds de Guillaume. Comment ne pas vouloir assimiler ici le jeune géant à un animal familier, qui, après avoir été grassement nourri, vient se reposer aux pieds de son maître ? L'utilisation du terme « deleche » est volontairement incongru, et indique combien le comportement de Rainouart est décalé dans l'espace de la cour, et la comparaison épique aux animaux, habituellement valorisante, ne peut faire que sourire : ce n'est ni à un léopard ou un sanglier que le public devait songer à l'évocation de ce comportement, et ce décalage prête à rire, d'autant plus que malgré tout, tout le monde est bien conscient de la supériorité de sa force. Il est un fléau domestiqué, un mal nécessaire qui sauvera, malgré les apparences, les terres françaises, grâce à la patience et à la clairvoyance de Guillaume. L'intérêt du jeune géant, après la bataille, est celui du ventre, et Rainouart, en cela, ne diffère guère du personnage de Guillaume dans les œuvres antérieures<sup>401</sup>.

La cuisine, loin du prestige de la cour ou du champ de bataille, est pourtant présente dans certaines chansons de geste, comme la *Chanson de Roland*, dans laquelle on assiste à la détention de Ganelon aux cuisines, qui se fait maltraiter par les garçons

---

397 *Aliscans*, op. cit., p.486, v.7720-7726.

398 Cf. Troisième Partie, A, b.

399 *Aliscans*, op. cit., p.332, v.4899.

400 *Aliscans*, op. cit., p.332, v.4900.

401 Il faut en effet se souvenir que dans *Aliscans*, Guillaume est très mesuré quant à son rapport avec la nourriture, de par le serment fait à Guibourc de ne manger ni « char ne de pevree ». Cf. *Aliscans*, op. cit., p.196, v.2420. Ce genre de serment se retrouve plusieurs fois dans la bouche de Guillaume, comme par exemple dans la *Prise d'Orange* : *La Prise d'Orange*, op. cit., p.108, v.282-288 et p.114, v.350-357.

de cuisine. Ce portrait négatif qui est fait des serviteurs se retrouve tel quel dans la *Chanson de Guillaume* et *Aliscans*, dans lesquelles ils ne cessent de persécuter le jeune géant. Mais si dans les *Aliscans*, le rôle de Rainouart au sein des cuisines est passablement flou<sup>402</sup>, il n'en va pas de même dans la *Chanson de Guillaume*, dans laquelle le jeune apprenti a un maître, auquel il vient confier ses volontés de quitter son service pour guerroyer aux côtés de Guillaume : refusant de laisser s'en aller Rainouart, il sera le premier d'une longue série à périr sous les coups du jeune homme :

« Quant le maistre devers lui est alé,  
Que il le cuidat par force returner,  
E Reneward le fert si del tinel,  
Tut estendu l'ad al feu acraventé ;  
Ainz qu'il s'en leve out les gernuns udlez »<sup>403</sup>.

Les affrontements entre Rainouart et les serviteurs sont très nombreux<sup>404</sup>, jusqu'à ce que celui-ci parvienne au champ de bataille, que ce soit pour le frapper ou lui jouer de vilains tours (comme cacher son tinel ou lui raser la tête) et présentent un intérêt certain dans l'idéologie de l'œuvre. Rainouart est annoncé comme possédant les qualités d'un grand chevalier, mais ne connaît rien à la guerre, en ce qu'elle a d'institutionnel : il n'a été formé, par l'expérience, qu'à la rixe avec les écuyers. Le comique de ces affrontements réside donc en ce qu'ils représentent non seulement la première phase de l'apprentissage guerrier de Rainouart, forcément dégradé car opposé à un ennemi indigne, mais ils sont surtout une contre-image des affrontements qui ont déjà eu lieu dans la chanson, mais aussi dans le cycle. Le public devait bien évidemment connaître les autres combats des habituels chevaliers épiques, pour être à même d'appréhender pleinement le décalage de la situation : alors que Guillaume revient du champ de bataille après avoir livré combat contre d'innombrables Sarrasins, on nous offre à voir, en regard de cela, un géant affrontant des écuyers. La démesure est ici au service de la parodie : c'est bien l'archétype de l'affrontement épique qui est

---

402 Si l'on sait bien qu'il est associé aux cuisines, le narrateur des *Aliscans* insiste peu quant à son rôle précis. Peut-être car il était déjà suffisamment connu du public, ou que cela ne présentait, au final, que peu d'intérêt dans la logique narrative de l'œuvre.

403 La *Chanson de Guillaume*, op. cit., p.260, v.2684-2688.

404 La *Chanson de Guillaume*, laisses 159 et 165 ; *Aliscans*, laisses 73, 74, 76-78, 88 et 91.

ici parodié<sup>405</sup>. Mais peut-on affirmer, à la manière de F. Suard<sup>406</sup>, que le personnage de Rainouart est essentiellement basé sur le principe de l'héroï-comique ? Il nous semble que cela serait omettre par là même une bonne partie de la signification et de la visée du rôle décalé du jeune géant : le registre est bien plus problématique qu'il n'en a l'air, dans la *Chanson de Guillaume* et les *Aliscans* du moins, par l'hybridité même du personnage de Rainouart. Certes, on peut penser que celui-ci tient du registre héroï-comique, notamment lors de ses premiers combats : on nous présente des serviteurs<sup>407</sup> qui, au travers de leurs dialogues<sup>408</sup>, tendent à singer les affrontements épiques. Cependant, la scène ne tient-elle pas tout autant du burlesque ? Rainouart, jeune prince Sarrasin malgré tout, combat des serviteurs avec poings et tinel, tout en les abreuvant copieusement d'injures. Le registre même de ces débuts d'œuvre semble donc ambigu, de par l'hybridité du jeune homme, qui semblerait tenir davantage du carnavalesque.

Au niveau du lieu, tout d'abord, tout se déroule essentiellement dans les cuisines, et parfois dans les salles de banquets, ce qui diffère largement du champ de bataille habituel, en rase campagne. L'ennemi, de plus, n'est pas à proprement parler « épique » : point de Sarrasins ou de chevaliers félons, ce ne sont que des marmitons ou des écuyers qu'il combat, ce qui passerait pour être humiliant si la verve du poète n'était pas clairement comique : on reste donc dans la démesure, mais aussi dans l'incongru, puisque Rainouart, tout cuisinier qu'il soit, n'en est pas moins fils de roi, et doit néanmoins combattre de simples écuyers pour éviter tout déshonneur. Il est d'ailleurs intéressant de constater que Rainouart emploie déjà des invocations aux Saints, comme il le fait par la suite à de nombreuses reprises, contre les Sarrasins. Mais dans ce contexte, la chose pourrait prêter à rire, car d'une part, l'ennemi en question n'est pas puissant au point d'inquiéter le jeune géant, mais d'autre part, ces petites rixes

---

405Cependant, la parodie ne se fait guère aux dépens de la chanson de geste elle-même : on ne se moque pas, comme dans la *Prise d'Orange*, de ses formes et de ses règles, car le rire est extérieur à ces préoccupations. B. Guidot déclare ainsi que « Dans *Aliscans*, la parodie est assez fréquemment détachée du comique encore proche de la farce. [...] Le poète ne procède absolument pas à une remise en cause profonde, mais prouve qu'il n'est pas dupe d'une tradition connue de son public. En effet, une bonne connaissance des références implicites est nécessaire, puisque tout est fondé sur des superpositions décalées, des ressemblances légèrement inexactes, des travestissements subtils et discrets ». Bernard Guidot, « Un éminent protagoniste d'*Aliscans* : le tinel de Rainouart », dans *Burlesque et dérision dans les épopées de l'occident médiéval*, Paris, les Belles Lettres, 1995, p.142.

406François Suard, *la Chanson de Guillaume*, op. cit., p.60.

407L'aspect de Rainouart, au début de ces chansons, de même que ses actions, le classent bien plus nettement dans la catégorie des *Laboratores* que dans celle des *Bellatores*.

408Parallélisme avec les combats contre les Sarrasins, menaces, invocations aux Saints...

qui ponctuent le récit jusqu'à la bataille finale sont extérieures à tout contexte propre à la chanson de geste : il ne combat ni pour Dieu, ni pour son roi, et ces invocations, pour mécaniques qu'elles paraissent, n'en sont pas moins comiques en la situation. Espace, acteurs, enjeux et méthodes appartiennent tous au niveau « trivial », tendent à mettre en valeur la rupture qui se crée avec les habituels combats épiques opposant chevaliers Français et Sarrasins, du fait même de la disparité entre les forces. Néanmoins, pour parodiques et décalés que soient ces affrontements, ils permettent de construire une image valorisante du personnage qui, dès ses débuts, corrige ceux qui le méritent. De fait, il n'est pas innocent que le jeune géant soit qualifié de « Renoart qui les mauvés chastie »<sup>409</sup>. La démesure du protagoniste, qui est un géant, n'a d'ailleurs d'égale que celle dont il use à l'encontre de ses ennemis, tantôt écrasés sous son tinel, tantôt fracassés contre les piliers de la salle. La riposte semble proprement disproportionnée par rapport à l'attaque qu'il a subie, même si elle répond à une logique de rapports des classes qui légitime son geste. Comme bien souvent dans le cas de Rainouart, on remarque une sorte de « débordement » même de l'excès auquel nous habitue la chanson de geste : il est coutumier de voir les chevaliers combattre comme de véritables machines à tuer, il n'est pas rare non plus de constater que certains combattent dans des lieux parfois incongrus. Pourtant, Rainouart dépasse même ces excès-là, il est au-delà des cadres habituels de la bataille et de l'exploit.

Son accoutrement, d'ailleurs, n'a rien de celui du chevalier épique, et le pose donc ici comme un postiche, un véritable *coquus miles insignis*, comme le note G. Gros<sup>410</sup>, à la suite de R. Lejeune. D'autant plus qu'à son entrée sur scène, son tinel demeure un objet de cuisine, utilitaire, celui avec lequel il a porté l'eau pendant sept ans, et il n'a pas encore fabriqué l'arme fabuleuse qui lui assure la victoire contre les Sarrasins ; de la même manière il utilise, très brièvement, « .I. cuillier »<sup>411</sup> pour tuer le portier d'une abbaye. Tout semble être mis en place pour suggérer le caractère d'un héros d'« *Enfances* » qui veut devenir chevalier lorsqu'il se trouve aux cuisines, aussi bien dans ses rapports avec son entourage, que son armement et sa manière de résoudre les conflits, rappelant fortement à cet égard le jeune Guillaume qui nous est présenté

409 *Aliscans*, op. cit., p.358, v.5383.

410 Gérard Gros, « Rainouart aux cuisines ou : les enfances d'un héros », dans *Burlesque et dérision dans les épopées de l'occident médiéval*, op. cit., p.115.

411 *Aliscans*, op. cit., Appendice 4, p.546, v.3642.

dans les *Enfances Guillaume*.

La cuisine apparaît donc très nettement comme le « lieu naturel »<sup>412</sup> de ce jeune géant, au sens aristotélicien du terme. D'après cette théorie, chaque élément a, selon Aristote, un « lieu naturel » auquel il aspire et qu'il désire, et où il trouve une sorte de repos, de la même manière que Rainouart semble constamment attiré vers les cuisines comme une manière de se ressourcer, de trouver le repos ; un endroit, en somme, où il se sent parfaitement à sa place.

Cependant, cette attirance de Rainouart pour l'espace de la cuisine, avec une telle insistance, ne dure que le temps de ses « *Enfances* ». Elle est associée à son « *asotement* », de même qu'à sa captivité, et se défaire de cette influence est un moyen pour le jeune homme de passer à un nouveau stade de sa vie : de même qu'il se fait adouber en fin de chanson, il cesse, dans les œuvres postérieures, de revenir quotidiennement de la même manière, en cuisine, pour devenir, en partie du moins, un véritable chevalier.

### - c) le tinel

En revanche, son tinel est une caractéristique identitaire et récurrente du personnage, qui lui doit son surnom :

« Onc plus fier home ne fu de mere nez,  
A grant merveille fu de touz esgardez.  
Dist l'un a l'autre : « Ou ira cest malfez ?  
Voirement est Renoart au tinez. »  
Ainz puis ce non ne li fu remuez,  
Toute sa vie fu puis issi nomez :  
Renoart est au tinel apelez »<sup>413</sup>.

Plus encore que son lien avec la cuisine et le feu, ou sa taille de géant, le tinel lui donne son identité, en plus d'en faire un guerrier hors pair. Toute considération sur son efficacité mise à part, car elle est indéniable, et plusieurs fois prouvée dans les discours

---

412Cf. le traité *De l'Âme*, d'Aristote, mais aussi, Hayen André, « La théorie du lieu naturel d'après Aristote. Contribution à l'étude de l'hylémorphisme », dans *Revue néo-scholastique de philosophie*, 40<sup>e</sup> année, Deuxième série, N°53, 1937. pp. 5-43.

413*Aliscans*, op. cit., p.274, v.2824-3830. L'association du surnom au terme « malfez » nuance néanmoins l'aspect valorisant de la nomination : contrairement à ce qu'il deviendra par la suite, à l'origine ce surnom semble trahir non pas la gloire, mais la réputation et l'aspect monstrueux de Rainouart.



de Rainouart, c'est son aspect comique qui nous intéresse ici ; le surnom même est signifiant, car il n'est pas question de « Renoart a la mace » ou encore « au perchant », « au fust » ou un des nombreux termes utilisés pour désigner les armes de celui-ci<sup>414</sup>, mais « au tinel » : on l'associe donc non pas directement à une arme<sup>415</sup>, mais à un outil, c'est-à-dire un objet servile et utilitaire. Le tinel, rappelons-le, est à l'origine le bâton que l'on porte en travers des épaules afin de transporter des charges en répartissant plus efficacement leur poids<sup>416</sup>. Nombre d'indices dans la *Chanson de Guillaume* et les *Aliscans* confirment le fait qu'à l'origine, le tinel est bien utilisé comme tel par le jeune géant :

« .III. muis d'eve li ai veü porter  
A un tinel et a son col lever »<sup>417</sup>.

« Quatre muis d'eve a mainte foiz porté  
A un tinel et par lui sol levé »<sup>418</sup>.

L'objet qu'il utilise au départ pour combattre les écuyers est celui avec lequel il effectuait ses tâches de serviteur ; la noblesse de l'arme demeure absente pendant que se jouent ces affrontements décalés, au même titre que la « cuillier » déjà évoquée. On est ici en plein effet de catastrophe<sup>419</sup>, au sens aristotélicien à nouveau : c'est ce qui préfigure ici un événement attendu qui va provoquer un profond bouleversement dans la façon de fonctionner du héros, et qui joue le rôle de péripétie principale. Cet événement est un passage obligé de Rainouart d'un statut servile à celui de guerrier, et celui qui va lancer sa « geste ».

Il faut attendre que ce premier tinel se brise, et que dès lors soit fait le premier

414Ex : *La Bataille Loquifer* : (accompagnés d'adjectifs comme « grant », « quarree », etc...), « tinel » (35), « baston », « d'une lance .I. tronson », « fust », « baston de pommier », « levier », « perche », « tinel de fer quaré », « maillet », « perchant », « maque », « mace », « plomé » ; *Le Moniage Rainouart I* : (accompagnés d'adjectifs comme « grant », « quarree », etc...), « tinel », « baston », « perce », « fust », « perchant », « mace », « levier », « flaius », « machue », « tronchon », « brans d'acier ». Voir Troisième Partie, A, c.

415Pas directement car avant la création du cycle de Guillaume d'Orange (car Guillaume lui-même, comme nous le verrons, manie aussi parfois le tinel) et celle de la Geste Rainouart, il est peu probable que le tinel ait eu une autre symbolique que celle servile et utilitaire.

416C'est la conclusion à laquelle en était arrivée J. Wathelet-Willem lors de sa communication en 1964, et qui a été adoptée par la critique : J. Wathelet-Willem, « Quelle est l'origine du tinel de Rainouart ? », *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 31, 1965-1966, p.355-364.

417*Aliscans*, op. cit., p.262, v.3625-3626.

418*Aliscans*, op. cit., p.266, v.3695-3696.

419Cf. François Barouch, « L'accident : catastrophe au théâtre ? », *Agôn* [En ligne], *L'Altération*, Dossiers, N°2 : L'accident, mis à jour le : 14/12/2009, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1075>.

pas de Rainouart dans son apprentissage guerrier, pour que l'ustensile devienne arme. Le nouveau tinel, dont la création avait été mûrement réfléchi pendant sept ans, est bel et bien une arme, et malgré son décalage certain, possède la même noblesse que Joyeuse ou Durandal : avant même d'entrer en scène, Rainouart est mis en parallèle avec son arme, il entretient avec elle une relation quasiment symbiotique. Au sein du cycle, et au même titre que Joyeuse ou même certaines épées sarrasines<sup>420</sup>, elle possède une histoire, une renommée, elle fait partie intégrante de la légende de son propriétaire, étant elle-même en adéquation parfaite avec celui-ci : d'aspect rustre, dégradé et contrefait, et cantonné à l'origine à l'espace de la cuisine, elle prouve par son utilité sur le champ de bataille qu'elle est bien meilleure que ses homologues davantage policés. Ainsi le tinel est-il, au niveau de l'efficacité brute, bien plus utile que l'épée ou la lance, de même Rainouart tue davantage de Sarrasins que plusieurs chevaliers.

Néanmoins, le tinel, en tant qu'arme contondante, et malgré son efficacité, fait partie d'une tradition bien connue à l'époque médiévale. N'importe qui ne maniait pas les armes du type de la massue : c'était l'arme du vilain, du paysan sans éducation trop pauvre pour s'offrir une arme en fer. B. Guidot pose ainsi cette différenciation :

« À l'époque de la création de la chanson, la chevalerie est constituée en caste, réservée à une élite sociale et morale, bénie par la religion. Certaines armes sont nobles, d'autres ignobles. Ainsi l'épée est associée à la prouesse, à la grandeur d'âme, l'arc et les flèches à la lâcheté et à la pusillanimité. Il serait bien difficile d'attribuer à un tinel quelque prestige »<sup>421</sup>.

Que l'on songe aux hordes de vilains dans la chanson de geste, armés de masses ou de vulgaires bâtons, et qui ne sont jamais intégrés au premier plan de l'action, comme le confirme M. de Combarieu<sup>422</sup>, ou encore à leurs équivalents romanesques, bien souvent plus proches de l'animal que de l'homme<sup>423</sup>, rencontrés dans les forêts au hasard de

---

420Ainsi par exemple celle d'Aerofle (*Aliscans*, v.1447-1485) ou celle de Corsuble, qu'Orable offre à Rainouart (*Aliscans*, v.4736-4743)

421 Bernard Guidot, « Un éminent protagoniste d'*Aliscans* : le tinel de Rainouart », dans *Burlesque et dérision dans les épopées de l'occident médiéval*, Paris, les Belles Lettres, 1995, p.133.

422Micheline de Combarieu, « image et représentation du vilain dans les chansons de geste », dans *Exclus et systèmes d'exclusion dans la littérature et la civilisation médiévales*, *Senefiance* n°5, publications du CUERMA, 1989, p.7-26.

423Le parallélisme entre les descriptions de vilains et d'autres de géants sont d'ailleurs récurrents, ce qui explique en partie l'adéquation de la massue à ces deux types de personnage. Que l'on songe par exemple à la description qui est faite du vilain dans *Aucassin et Nicolette*, ou encore dans *Yvain* : laideur et difformité, en plus de la grande taille, y sont des invariants qui caractérisent de même le géant épique..

l'errance des chevaliers.

Néanmoins, le détournement de cet ustensile de cuisine replace le jeune géant dans la tradition de la fameuse « Mesnie Hellequin » et du charivari. Orderic Vital décrit la rencontre du prêtre Gauchelin et de cette troupe infernale, dont certains membres utilisent des ustensiles pour faire du bruit :

« Voilà qu'une grande troupe de fantassins se mit à passer, emportant sur leur cou et leurs épaules de moutons, des habillements, des meubles et des ustensiles de toute espèce, comme ont coutume de faire les brigands. Cependant tous gémissaient et s'encourageaient à redoubler de vitesse »<sup>424</sup>.

Dans le *Roman de Fauvel*, les ustensiles du cortège (« polle », « havet ») sont d'ailleurs clairement associés à des instruments de musique (« tambours », « cimbales »)<sup>425</sup>. Comme le souligne K. Ueltschi, « il s'agit non pas de faire la cuisine, mais du bruit »<sup>426</sup>. Le tinel n'est plus réellement une simple réactualisation de la massue, arme contondante « naturelle » du géant littéraire, mais un objet à part, détourné. De fait, la massue, couplée à la force gigantesque de celui qui l'utilise, est surtout propice aux mouvements d'écrasement. P. Ménard insiste d'ailleurs sur la profusion particulière du verbe « debruier » (« fracasser ») dans le cas des actions de Rainouart, aussi bien dans la *Chanson de Guillaume* que les *Aliscans*<sup>427</sup>. C'est ainsi que Rainouart utilise « naturellement » son arme de manière à écraser son ennemi : la démesure caractéristique du personnage lui fera pourtant écraser aussi bien cavalier que monture :

« Renoart hauce le grant tinel pesant,  
Parmi son elme le fiert en trespasant.  
Ainc de nule arme ne pot avoir garant,  
Jusqu'an la sele le vet tot esmiant,  
Tote l'eschine del cheval derompant.  
Enz en un mont vet tot acraventant.  
A l'autre cop a ocis Malquidant  
Et Samuel, Banurs, et Samiant.

---

424Orderic Vital, *Histoire de Normandie*, tome III, traduction de M. Guizot, Paris, Brière Libraire, 1826, p.323.

425Le *Roman de Fauvel*, édition, traduction et présentation par Armand Strubel, Paris, Poche, 2012.

426Karin Ueltschi, *la Mesnie Hellequin en conte et en rime, mémoire mythique et poétique de la recomposition*, Paris, Honoré Champion, 2008, p.261.

427Philippe Ménard, « Humour, ironie, dérision dans les chansons de geste », dans *La dérision au Moyen Âge, de la pratique sociale au rituel politique*, op. cit., p.37.

Onc li cheval n'orent de mort gairant »<sup>428</sup>.

« Le tinel lieve par mout grant maltalant.  
Ainz le païen ne fu si tost tornant  
Que del tinel nel ferist par devant ;  
onc de nule arme ne pot avoir garant,  
aussi com foudre vet li tinel bruiant,  
Deci qu'an terre vet li cops descendant.  
Enz en un mont vet tot acraventant »<sup>429</sup>.

« Par mautalant a le tinel levé,  
Parmi son elme a un roi assené.  
Nom ot Morindes, mout fu de grant fierté,  
A grant merveille ot bien son cors armé.  
Et Renoart l'a si del fust frapé  
Parmi son elme, qu'il ot a or gemmé,  
toutes ses armes li ont petit duré.  
Jusqu'en la sele l'a tot esquartelé  
Et le cheval a par mi tronçonné »<sup>430</sup>.

« Par mautalant a son tinel levé.  
Ainz que li rois ait son frein retiré,  
L'a Renoart si del tinel frapé  
Parmi son elme mout l'a bien assené,  
Toutes ses armes li ont petit duré.  
Jusqu'en la sele l'a tot esquartelé  
Et le cheval a par mi tronçonné.  
Enz en un mont a toz morz reversé »<sup>431</sup>.

La formulation répétitive, repérable rapidement dans ces quatre épisodes, montre bien à quel point Rainouart est familier de cette technique, et illustre, non sans un certain humour, la difficulté du qu'éprouve le jeune géant à frapper autrement lorsqu'on le lui demande. Pourtant, le tinel, par son aspect hybride, permet de dépasser la simple utilisation contondante de la massue, pour se rapprocher, le temps de quelques duels, de la technique propre aux chevaliers, la charge et une puissante frappe d'estoc. Une pratique improbable à première vue, qui plus est pour un fantassin armé de ce type d'arme, et qui se distingue néanmoins par son implacable efficacité, qui ne laisse de surprendre le « *nice* » qu'est Rainouart :

« « Le boutement n'ai pas acostumé.  
[...]  
Or bouteré puis qu'il vos vient a gré ».  
Son tinel prist, estreint l'a et branlé.

428 *Aliscans*, *op. cit.*, p.378, v.5749-5757.

429 *Aliscans*, *op. cit.*, p.378, v.5770-5776.

430 *Aliscans*, *op. cit.*, p.380, v.5797-5805.

431 *Aliscans*, *op. cit.*, p.382, v.5825-5832.

Desoz s'essele a le grelle posé,  
 Et dedevant le plus gros chief torné.  
 [...]
 Ront li les costes, le cuer li a crevé,  
 del bon cheval l'a mort acraventé »<sup>432</sup>.

Si le tinel semble donc être l'héritier des massues des géants et des Sarrasins épiques, notons que, par son détournement, Rainouart parvient à en faire une utilisation inédite, illustrant tout aussi bien son inébranlable volonté d'être adoubé que son perpétuel décalage face à la norme chevaleresque.

C'est une arme problématique, non seulement car elle est un outil à la base, mais surtout car son utilisation, malgré son efficacité, passerait pour dégradante pour n'importe quel autre chevalier : c'est essentiellement une arme d'opportunité, que les chevaliers épiques manient ponctuellement, pour se sortir d'une fâcheuse situation, à la manière de Guillaume. La massue rejoint en cela la problématique de la hache, arme des brigands, des infidèles et des hérétiques, mais aussi à la fois outil et arme de guerre, comme on peut le voir dans la *Chanson de Bertrand du Guesclin* : le jeune chevalier utilise la hache prise sur le cadavre d'un écuyer qu'il vient de tuer, notant avec joie la terrible efficacité de cette arme. Cependant, le maniement d'une telle arme jette le discrédit sur le jeune chevalier aux yeux de ses pairs, comme le souligne C. Raynaud<sup>433</sup> ; et de la même manière que pour Rainouart, l'arme devient partie intégrante du héros qui, par son efficacité, en fait un attribut valorisant.

Qui plus est, au sein de la chanson de geste, ce type d'arme est surtout associé aux Sarrasins, ceux-ci maniant bien évidemment épées et lances, mais surtout des haches et des armes contondantes du type de la masse<sup>434</sup>. Il devrait donc être humiliant pour Rainouart de s'équiper ainsi, lui qui est fils de roi, et pourtant, il insiste toujours, sans même en arriver au détournement du lien qui unit le guerrier à son arme, sur la dignité qu'il lui confère :

« Mes tant vos pri que vos ne me gabez

<sup>432</sup>Aliscans, op. cit., p.382, v.5838-5854.

<sup>433</sup>Christiane Raynaud, « À la hache ! », *histoire et symbolique de la hache dans la France médiévale (XIIIe – XVe siècle)*, Paris, Le Léopard d'Or, 2002, p.254.

<sup>434</sup>Que l'on se rappelle simplement que ce sont les armes principales des trois champions Sarrasins, Loquifer, Gadifer et Maillefer (pour un temps du moins), dans la *Bataille Loquifer* et le *Moniage Rainouart*. De même *Aliscans* nous en offre de nombreux exemples : v.79-83, 107-109, 5380-5381, 5399-5400, 5636-5637, 6012-6014, 6112-6114, 6276-6284, 6414-6416, 7107-7108. Voir Deuxième Partie, B, 2, c.

Et mon tinel gardez que ne blasmez »<sup>435</sup>.

D'ailleurs, s'il est logique d'imaginer que l'on pouvait encore rire de la prédisposition incongrue de Rainouart pour le tinel dans la *Chanson de Guillaume* et les *Aliscans*, il n'en va clairement pas de même dans les deux œuvres postérieures. On peut ainsi noter une gradation de la clairvoyance de Guillaume, du passage de la *Chanson de Guillaume* à *Aliscans* : avant de combattre aux côtés de Rainouart, Guillaume, s'il est persuadé de la valeur du jeune guerrier, n'a cependant pas encore appréhendé la valeur et le caractère unique de son tinel. Il qualifie ainsi cette arme, dans la première chanson, de simple « bastun », et l'on peut d'ailleurs noter dans la traduction effectuée par F. Suard que celui-ci a traduit le terme par « ce stupide bâton », afin de bien rendre compte du mépris, et visiblement de l'incompréhension, du chevalier. Guillaume va même plus loin, en suggérant au jeune homme d'abandonner son tinel :

« Va, fols lecchere, laissez cel bastun ester !  
Enz en cel bois te ferai un colper  
A ta mesure e long e quarré »<sup>436</sup>.

Si l'épisode de l'oubli du tinel est bien présent dans les *Aliscans*, et que Rainouart y est aussi obligé de repartir le chercher, on peut néanmoins remarquer que Guillaume ne se moque en aucun cas cette arme, et agit même de manière inverse : il laisse partir le jeune homme, et l'assure qu'il l'attendra avant de poursuivre vers le champ de bataille. Tout comme le public, qui devait déjà, par la diffusion de la deuxième partie de la *Chanson de Guillaume*, connaître tout du prestige à venir de Rainouart, le baron pressent bien que celui-ci et son arme fabuleuse auront un rôle décisif à jouer dans la bataille à venir. Il est d'ailleurs intéressant de noter que dans la *Bataille Loquifer* et le *Moniage Rainouart I*, alors même que Rainouart continue à manier ce type d'arme, il n'est à aucun moment moqué pour cela : bien au contraire, Français comme Sarrasins reconnaissent qu'une grande partie de son pouvoir provient de ce duo, et ils le craignent même bien davantage quand il est ainsi armé, allant même jusqu'à le croire sans défense, une fois privé de son tinel.

Il faut aussi reconnaître que le lien qui unit Rainouart à son arme n'est pas présenté avec autant d'intensité, dans ces deux chansons. En effet, dans les *Aliscans*, il

<sup>435</sup>*Aliscans*, op. cit., p.274, v.3839-3840.

<sup>436</sup>La *Chanson de Guillaume*, op. cit., p.262, v.2737-2739.

accorde à son tinel une affection démesurée, à la fois touchante et comique, comme celle qu'il pourrait offrir à un nouveau né. En effet, ce tinel qu'il chérit tant est le seul qu'il ait lui-même pensé et fabriqué : toutes les armes qu'il possède par la suite ne sont que fruits de rapines ou apparitions sans développement narratif.

Ainsi, la scène de l'adoubement du jeune homme par Guibourc donne-t-elle le ton, en se transformant paradoxalement en un hymne à la gloire du tinel. L'adoubement, très ritualisé, présente habituellement l'épée comme détentrice d'une forte symbolique, elle est symbole terrestre de la caste chevaleresque. Or, si Guibourc respecte l'usage épique en équipant Rainouart de pied en cap, ce dernier retourne encore une fois la situation : alors même qu'elle lui présente une riche et puissante épée, celui-ci n'a d'yeux que pour son tinel :

« Renoart prist le brant forbi d'acier,  
Trest le del fuerre, si le senti legier,  
Geta l'a terre, si le rove estuier.  
« Dame, » dist il, « ceste ne m'a mestier,  
De tex .XL. N'en dorroie un denier.  
Par saint Denis, a cui je voill proier,  
Puis que tendré a .II. mains mon levier,  
N'i a païen, tant se doie proisier,  
Se ge l'atei[n]g par mi l'elme vergier,  
C'a un sol cop nel face trebuchier.  
Se je n'oci et lui et le destrier,  
Ja mar Guillelmes me dorra a mengier » »<sup>437</sup>.

Tout juste équipé, à la manière d'un chevalier, il en délaisse pourtant le symbole principal, en plus de s'en moquer, en jetant l'épée à terre. Notons que dès cette scène, il prévoit déjà d'utiliser son tinel de manière à écraser cavalier et montures ensemble<sup>438</sup>. Le plus comique étant malgré tout la recommandation finale de Guibourc, qui conseille au jeune géant que « s'il veoit ja son tinel quasser / Au brant d'acier poroit tost recovrer »<sup>439</sup>. Dans cette idée, l'épée est mise au second plan par rapport au tinel, et le retournement parodique est donc total. De même tout au long des *Aliscans*, bien davantage que dans la *Chanson de Guillaume*, le lien qui unit le jeune géant à son tinel est exacerbé. À plusieurs reprises, il est dit que « tant fort l'aime, c'est fine veritez »<sup>440</sup>,

437 *Aliscans*, op. cit., p.324, v.4754-4765.

438 Cf. *Aliscans*, op. cit., laisses 108 et 109 par exemple.

439 *Aliscans*, op. cit., p.326, v.4806-4807.

440 *Aliscans*, op. cit., p.316, v.4627. On retrouve la même idée au v.5559 : « A mon tinel, que je aim tant et pris »



et son attitude envers son arme tendrait à la personnifier, parfois même à lui attribuer des sentiments ou des actions. Ainsi de son comportement alors qu'il vient juste de créer sa nouvelle arme :

« Lors l'acola et le besa assez »<sup>441</sup>.

De même par la suite, le jeune homme, qui enrage à la moindre impolitesse faite à l'encontre de son arme, montre des sentiments démesurés vis-à-vis de celle-ci :

« Renoart court, qui fu en desirrer,  
Aussi le lieve com un rein d'olivier.  
Tel joie en a qu'il commence a chanter »<sup>442</sup>.

« Lors commença devant l'ost a troter.  
Qui le veïst et saillir et treper,  
Et son tinel besier et acoler,  
De grant merveille li poïst remembrer »<sup>443</sup>.

« En la cuisine est Renoart entrez,  
El plus biau leu est son tinel posez »<sup>444</sup>.

Rainouart a plus qu'une simple affection pour son arme, il est perdu sans elle, et lui parle, un peu à la manière d'une compagne. Mais si le lien sacré entre le guerrier et son arme était déjà bien connu du public contemporain au travers de la représentation de certains chevaliers épiques (Roland et Guillaume par exemple), et possédait un passé mythologique et littéraire (à travers les personnages d'Arthur, de Cù Chulainn, de Siegfried, etc.), la tradition est ici, encore une fois, présentée de manière burlesque : même pour les personnages évoqués, l'arme utilisée était toujours noble, soit une lance, soit, plus souvent, une épée. Qui plus est, nombre d'armes nobles possédaient leur propre nom, aussi bien dans le genre épique (Joyeuse, Durendal) que romanesque (Excalibur) : or, à aucun moment l'arme de Rainouart n'est appelée autrement que « le » tinel, où le déterminant vient néanmoins clairement identifier celui-ci. On pourrait y voir un moyen de glorifier l'arme sans pour autant la mettre sur le même registre que les épées nommées précédemment. Guillaume lui-même remercie son arme et la bénit, comme cela arrive fréquemment dans la chanson de geste :

---

441 *Aliscans*, op. cit., p.275, v.3843.

442 *Aliscans*, op. cit., p.283, v.4001-4003.

443 *Aliscans*, op. cit., p.324, v.4063-4066.

444 *Aliscans*, op. cit., p.300, v.4318-4319.

« Dist a Joieuse : « Benoite soies tu !  
Mien esciantre, onques mieudre ne fu » »<sup>445</sup>.

Roland s'adresse d'ailleurs à plusieurs reprises à son épée sur le même ton :

« E Durendal, bone, si mare fustes !  
Quant jo mei perd, de vos nen ai mais cure.  
Tantes batailles en camp en ai vencues  
E tantes teres larges escumbatues,  
Que Carles tient, ki la barbe ad canue !  
Ne vos ait hume ki pur altre fuiet !  
Mult bon vassal vos ad lung tens tenue.  
Ja mais n'ert tel en France l'asolue »<sup>446</sup>.

« E Durendal, cum es bele e clere e blanche !  
Cuntre soleill si luises e reflambes !  
[...]  
Pur ceste espee ai dulong e pesance ;  
Milez voiell murir qu'entre paiens remaigne »<sup>447</sup>.

Mais comparés à ces paroles et à celles de Guillaume, les propos de Rainouart apparaissent comme particulièrement triviaux : il la couvre de baisers, la gronde, voire l'insulte copieusement... On reste bien plus proche ici des traditions archaïques dont on peut trouver la trace dans le monde germain et scandinave<sup>448</sup> : ainsi de la *Prymskviða*, chant dont l'objectif est de chanter les louanges de *Mjöllnir*, le marteau de Thor, ou encore du chant d'Haldanus pour sa massue, dans les *Gesta Danorum*, et dont la symbolique est extrêmement proche de celle du tinel de Rainouart.

Avec Rainouart, le caractère même de l'arme est ambigu, car c'est une massue, dont la connotation, nous l'avons vu, n'est pas entièrement positive. De fait, si les marques d'affection traditionnelles sont plutôt sobres, et que l'on honore et bénit ces armes en dotant leur pommeau de reliques (Joyeuse et Durandal par exemple), cela se traduit ici par des baisers et des embrassades. Le lien entre le guerrier et son arme se double ici de querelles d'amoureux, comme on s'attendrait plus à en trouver dans les fabliaux. Ainsi lorsque le désespoir fait prendre conscience à Rainouart qu'il vient de tuer nombre de ses proches :

---

<sup>445</sup>*Aliscans*, op. cit., p.152, v.1636-1637.

<sup>446</sup>*La Chanson de Roland*, op. cit., p.172, v.2302-2311.

<sup>447</sup>*La Chanson de Roland*, op. cit., p.174, v.2316-2336.

<sup>448</sup>Voir Troisième Partie, A, c.

« « A ! Las, » dist il, « tant sui maleürez !  
 Or ai ocis les miens amis charnez  
 Et a mon pere ai brisié les costez.  
 Icist pechié ne m'iert ja pardonnez.  
 Et qu'ai je dit ? Ce a fait mon tinez.  
 Mal soit de l'eure que il fu charpentez ! »  
 Son fust geta devant lui enz es prez »<sup>449</sup>.

Il ne faut que peu de temps cependant au jeune homme pour se sentir perdu sans son  
 « arme-totem »<sup>450</sup> :

« A son tinel corut toz effreez.  
 « Amis, » dist il, « nos somes acordez.  
 Ci vient tel hom qui n'est pas mes privez,  
 Ne fineraï s'avrai a lui jostez.  
 Or i parra com vous m'aïderez »<sup>451</sup>.

L'adéquation de l'arme à une figure féminine nous semble particulièrement pertinente et visible dans le cas de l'affrontement de Rainouart et Flohart : ce personnage est important en ce qu'il est le seul adversaire de sexe féminin qu'affronte le jeune géant dans toutes les œuvres qui lui sont dédiées. La présentation de la femme monstrueuse comme adversaire est très rare dans la chanson de geste<sup>452</sup>, ce qui pourrait accorder à cet épisode une signification particulière au sein des nombreux affrontements de Rainouart. Notons que la présentation de ce combat pourrait mettre en avant une version édulcorée du rapprochement Éros/Thanatos. C'est un des combats qui met, dans les *Aliscans*, le plus en lumière les difficultés qu'éprouve Rainouart pour venir à bout de son ennemi : démesure de l'adversaire, peur, fatigue, alors même que, malgré les apparences, c'est bien une femme qu'il combat. On peut d'ailleurs noter que le sexe de son adversaire ne dérange nullement Rainouart : marque de l'inachèvement de sa formation chevaleresque, fatalité propre au combat épique (nécessité fait loi, le sexe de l'adversaire est secondaire par rapport à sa foi), ou détail insignifiant de par l'extrême

<sup>449</sup>*Aliscans*, op. cit., p.444-446, v.6955-6961.

<sup>450</sup>L'expression d'« arme-totem » est utilisée par Pierre Gallais pour désigner le lien qui unit ses javelots à Perceval, et il nous semble, comme nous le montrons par la suite, que les liens qui unissent ces deux figures de « nice » à leurs armes primitives se rejoignent sensiblement. Cf. Pierre Gallais, *Perceval et l'initiation*, Orléans, Paradigme, 1998.

<sup>451</sup>*Aliscans*, op. cit., p.446, v.6978-6982.

<sup>452</sup>On peut néanmoins noter, outre les deux Sarrasines monstrueuses des *Aliscans*, la géante Amiete dans *Fierabras*, dont la description correspond relativement à celle de Flohart, et on retrouve des figures analogues dans la *Chevalerie Vivien*, la *Chanson d'Antioche* ou encore *Anséis de Carthage*. On peut noter un autre parallèle intéressant avec le roman cette fois, et plus particulièrement avec le *Roman de Fergus*, dans lequel le héros éponyme doit combattre une géante monstrueuse maniant une faux...

diabolisation (et animalisation) qui est faite du personnage ? Toujours est-il que l'affrontement, longuement narré, est suivi d'un épisode peu original au regard de ce que nous avons relevé, mais qui pourrait ici se doubler d'une légère satire :

« Fiert la paiene que le col li peçoie,  
Elle chiet morte et s'estent et patoie.  
Dist Renoart : « Jesez vos toute coie,  
Vielle punese, gardez que ne vos oie ! »  
Son tinel prent, si le besse et paumoie.  
Dist Renoart : « Certes, ne vos donroie,  
Sire tinel, por la cité de Troie,  
Mes li bon saint vos avra toute voie » »<sup>453</sup>.

La mention d'une Sarrasine combattant Rainouart est suffisamment surprenante pour être signifiante, et l'épisode, selon nous, pourrait donc se teinter ici d'une légère satire des rapports homme/femme, voire, en allant plus loin, de la courtoisie, qui commençait alors à dominer la scène romanesque. Il y a en effet un fort décalage comique entre le traitement réservé à la femme combattante, toute monstrueuse qu'elle soit, et celui que Rainouart offre à son arme : nuque brisée pour la Sarrasine, et baisers pour le tinel, cruelle ironie assez similaire à la mentalité des romans du Graal en prose du XIII<sup>e</sup> siècle, comme le *Haut Livre du Graal* ou la *Queste del Saint Graal*, plus proches que leurs aînés de l'idéal de la croisade. Si la scène avait été plus développée, on pourrait même croire à une parodie de la *Prise d'Orange*, en nous montrant comment, de manière dénaturée, le jeune géant conquiert lui-même sa demoiselle, autre jeu d'intertextualité que les *Aliscans* offriraient en comparaison de la *Chanson de Guillaume*.

#### - d) chevaliers et « bourgeois »

La satire a toujours été, en France comme ailleurs, une arme de choix pour se moquer de certaines facettes de la société via divers supports, comme la littérature ou plus particulièrement le théâtre. Elle commence à émerger au XI<sup>e</sup> siècle<sup>454</sup> et s'implante totalement sur la scène littéraire dès le XII<sup>e</sup> siècle, alors que l'espace urbain tend à se

<sup>453</sup>*Aliscans*, op. cit., p.440, v.6874-6881.

<sup>454</sup>C'est à cette époque justement, dans le cas qui nous intéresse, qu'émergent les premières satires anti-monastiques, du fait de la période de crise qui se crée entre clergé séculier et clergé régulier.

transformer, notamment avec l'apparition des masses citadines : la satire est alors un moyen pour les différentes classes sociales de s'affronter, de dénoncer respectivement les torts de ceux qui représentent, pour les auteurs, un danger. Mais si le lectorat moderne a davantage gardé en mémoire la satire présentée par des œuvres qui prêtent à rire comme le *Roman de Renart* ou les fabliaux (dans une moindre mesure), la chanson de geste, malgré son prestige et le sérieux de ses thèmes, n'est nullement en reste. Comme le démontre C. Lenient, « Le grand mérite de la satire [...] c'est qu'elle est indiscreète [...] elle ose tout, dit tout, et même quelque fois plus que la vérité »<sup>455</sup>. Si elle présente parfois les travers et la démesure de la chevalerie médiévale, la chanson de geste, genre composé principalement pour un public de cour cultivé, se propose de dénoncer les défauts de ces riches citadins, qui prétendent singer la noblesse, mais surtout, avec véhémence, ceux du Clergé.

La satire, parfois très virulente, correspond néanmoins à un besoin de se protéger face à la menace que constituent telle personne précise ou telle strate de la société : les « bourgeois », ce « Tiers État » émergeant, qui se veulent à mi-chemin entre les vilains et la noblesse, usent ainsi de leur récente importance au sein des cités, et en particulier de leur pouvoir pécuniaire pour tenter de se hisser à la hauteur de la noblesse. Considérés comme couards et avarés, ils sont tout particulièrement honnis de l'aristocratie pour leur rapport à l'argent, qu'ils amassent cupidement au lieu d'en être détachés, et d'agir avec largesse. Dans l'idéologie aristocratique médiévale qui se profile à travers la chanson de geste, sont rejetés tous ceux qui apparaissent attachés à la ville, contrairement à ceux qui usent leur jeunesse pour combattre les ennemis du royaume<sup>456</sup> : une telle vision pourrait d'ailleurs sembler paradoxale du fait que dans la réalité historique, la noblesse demeurait bien souvent en ville. Dans la vision idyllique que l'aristocratie guerrière aimait à se voir renvoyer à travers ces chansons, on ne pouvait que traiter avec mépris ceux qui prétendaient servir les intérêts du roi sans être eux-mêmes de noble extraction. Et l'on sait à quel point cette question était importante pour l'aristocratie, comme on a pu le voir non plus à travers la Littérature, mais dans les faits historiques, avec les choix d'entourage de Philippe le Bel, qui tend à s'entourer

---

<sup>455</sup>Charles Lenient, *La Satire en France au Moyen Âge*, Paris, Hachette, 1859, p.12.

<sup>456</sup>Les moines sont d'ailleurs bien souvent relégués au même statut dans le registre épique.

certes de membres de la noblesse, mais aussi de légistes et de gens de cour issus non de l'aristocratie, mais du peuple.

Ainsi dans les *Aliscans*, dans un passage absent de la *Chanson de Guillaume*, alors que le baron passe par Orléans pour rejoindre Laon, il se fait accoster par le châtelain accompagné d'une bande de citadins. Ceux-ci, désirant connaître l'identité de Guillaume et n'obtenant aucune réponse, l'attaquent. Il est alors important de noter qu'à ce moment du récit, si Guillaume est encore vêtu à la manière d'un Sarrasin, et qu'il pourrait donc paraître légitime que les habitants du bourg l'attaquent, les nombreux commentaires du narrateur ne laissent place à aucun doute quant à la bassesse du comportement des citadins : le châtelain s'adresse à Guillaume « par mout grant estoutie »<sup>457</sup> et agit « par tel air »<sup>458</sup>, et le narrateur insiste sur le fait qu'il était « pleins de vilenie »<sup>459</sup>. Le portrait du châtelain, qui symbolise celui du reste des citadins, se construit ici en miroir de celui de Guillaume. En effet, ce qui peut paraître incongru au regard de ses manières dans les chansons antérieures, le comportement de Guillaume est, dans les *Aliscans*, plein de mesure<sup>460</sup> : la sentence « Com plus li quens envers lui s'umelie / Tant li fet plus orgueil et estoutie »<sup>461</sup> montre bien ce miroir inversé qui est fait des attitudes des personnages. Guillaume, acculé, se voit donc contraint d'abattre son ennemi, ce qui déclenche immédiatement l'hostilité du reste des citadins. Et tout comme il s'opère ici une satire de ces « bourgeois », l'affrontement qui est présenté se veut une parodie non seulement des combats contre les Sarrasins déjà évoqués dans la chanson, mais aussi et surtout des duels, très policés, entre chevaliers chrétiens, notamment celui, déjà évoqué<sup>462</sup>, qui met en scène Guillaume face à son propre frère Hernaut :

« As armes corent, la bancloche est bondie.  
Guillelmes torne devant une abaïe.  
Mainte saiete ont sor lui decochie,  
Et son hauberc et en l'escu fichie  
[...]  
A icest mot lor fet une anvaïe,  
Au brant d'acier les detranche et esmie,

457 *Aliscans*, op. cit., p.202, v.2523.

458 *Aliscans*, op. cit., p.202, v.2532.

459 *Aliscans*, op. cit., p.202, v.2538.

460 Cf. Première Partie, A, 2, d et Deuxième Partie, B, 1, b.

461 *Aliscans*, op. cit., p.202, v.2542-2543.

462 Cf. Première Partie, B.

La n'ot mestier Guillelme coardie.  
Li borjois fuient, s'ont la place guerpie »<sup>463</sup>.

Les indices sont nombreux, et la couardise des citadins est ici triplement mise en évidence : par leur surnombre écrasant face à un chevalier solitaire, par leur fuite éperdue face à ce même adversaire, mais aussi par l'utilisation d'arcs, qui les coupent définitivement de toute noblesse guerrière. Ces points, d'ailleurs, au sein de la chanson de geste les posent comme des équivalents chrétiens des Sarrasins, qui, comme eux, attaquent en masse et usent couramment d'armes de jet. Tout est mis en œuvre, ici, pour se moquer de ces citadins oisifs qui ne peuvent qu'espérer vainement atteindre un jour la valeur des vrais chevaliers Français.

Cette vision se retrouve d'ailleurs parfaitement traduite dans les premières laisses du *Moniage Rainouart I*, dans lesquels les habitants de Bride agissent justement avec la dignité habituellement réservée à la noblesse :

« Cele parole ot li maire Ysorés :  
« Signer borgois, » dist il, « et k'arestés ?  
Alés as armes, et si vos adoubés !  
Pris soit li leres et bien encaïnés,  
Comme reuberes ocis et afolés ! »  
Et cil respondent : « Si com vos commandés » »<sup>464</sup>.

Le but parodique de la scène, qui prétend présenter les citadins comme des ennemis puissants, se confirme d'ailleurs dans l'utilisation de séquences épiques stéréotypées, comme le début de la laisse suivante « Grans fu la noise et fors la taborie »<sup>465</sup>, ou encore la longue description de leur équipement, qui est introduite par la formule « La veïsiés mainte lance ... »<sup>466</sup>. B. Guidot parle de « véritable démythification du style formulaire due à l'humour »<sup>467</sup> dans le cas de cette chanson. Si leurs armes sont ici des lances, on retrouve néanmoins encore une fois la volonté de submerger l'ennemi solitaire sous le nombre, ainsi que la fuite après une écrasante défaite. On peut d'ailleurs noter, à travers les mots de Rainouart mais aussi du narrateur, l'emploi du terme « gent »<sup>468</sup>, qui englobe ses ennemis dans un regroupement négatif, tout comme

---

463 *Aliscans*, op. cit., p.202-204, v.2555-2571.

464 *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.7, v.96-101.

465 *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.7, v.106.

466 *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.7, v.108.

467 B. Guidot, *chansons de geste et réécritures*, Paris, Paradigme, 2008, p.314.

468 *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.7, v.115 ; p.8, v.127 et v.139.



c'est aussi le cas pour les Sarrasins. De même, l'affrontement, encore une fois, n'en est pas réellement un, tant le carnage opéré par le jeune géant est foudroyant : c'est une déroute totale, et les citadins n'ont plus qu'à se cacher derrière les murs de leurs maisons. Ce renfermement sur un univers restreint et clos sur lui-même (la maison) n'est d'ailleurs qu'une prémisse du long séjour chaotique que provoquera Rainouart au sein de l'abbaye, et de la manière dont il vient bouleverser règles et traditions des moines qui vivaient jusque-là dans la quiétude qu'ils s'étaient eux-mêmes créée.

Contrairement aux vilains, très rarement présents sur la scène de la chanson de geste, qui ne représentent aucune menace pour l'hégémonie de la noblesse, et ne méritent donc même pas d'être moqués avec subtilité, les « bourgeois », quant à eux en pleine expansion au XII<sup>e</sup> siècle, inquiètent et dérangent. La chanson de geste, théâtre des prouesses guerrières de la chevalerie, se fait alors vecteur de ce rejet, et condamne à son tour les défauts de cette classe citadine<sup>469</sup>. Cette attitude critique trouve d'ailleurs des échos dans le genre romanesque : que l'on songe à l'épisode, très proche, du *Conte du Graal*, dans lequel Gauvain est en compagnie de la sœur du roi d'Escavalon au sommet d'une tour, et se fait assaillir par des citadins tournés en ridicule<sup>470</sup>. Les *Laboratores* présentés dans les textes médiévaux sont la plupart du temps ridicules dès lors qu'ils prennent les armes : la couardise est leur « nature », de même que la sédentarité et le goût du profit.

De fait, la lutte de pouvoir qui confrontait *Clergie* et Chevalerie sur la scène littéraire lors de toute la seconde moitié du Moyen Âge a été bien plus féconde, car elle opposait alors les deux plus hautes classes de la société médiévale. Et malgré la promotion de certains personnages combinant les qualités de ces deux états<sup>471</sup>, la cohabitation fut bien souvent mouvementée, ce qui ressort pleinement, dans le cadre de la chanson de geste, de ce que M. de Combarieu qualifie d'« anticléricalisme épique, spécifique des mentalités féodales et chevaleresques »<sup>472</sup>. Ce sont bien évidemment les

469 On lira à ce sujet avec profit l'ouvrage de Simone Roux, *Les racines de la bourgeoisie*, Paris, Sulliver, 2011 et celui, plus ciblé, de Jean Favier, *Le bourgeois de Paris au Moyen Âge*, Paris, Tallandier, 2012.

470 *Le Conte du Graal*, op. cit., p.410-426, v.5731-5981.

471 Que l'on songe, dans le cadre épique, à l'évêque Turpin, de la *Chanson de Roland*, aussi dévot que bon chevalier, ou encore, dans le cadre romanesque, aux représentants de la chevalerie céleste mise à l'honneur dans les romans en prose du XIII<sup>e</sup> (Perlesvaus et Joseus dans le *Haut Livre du Graal*, ou Galaad dans la *Queste del Saint Graal*).

472 Micheline de Combarieu, « "Ermitages épiques" (de Guillaume et de quelques autres) », dans *Les Chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, tome III, Paris, SEDES, 1983, p.144.

deux *Moniages*, au sein de notre corpus, qui mettent le mieux en scène cette satire sociétale qui s'opère à l'égard du clergé<sup>473</sup>, ce qui est renforcé par l'absence de tout secours divin : Dieu est bel et bien présent dans ces chansons, il soutient activement nos héros mais ne daigne bien évidemment jamais appuyer les agissements des moines. Les *Moniages*, bien qu'aussi efficaces que divertissants dans leur manière d'appréhender la satire des moines, ne sont nullement les précurseurs de cette critique (dont les prémisses se situent davantage au XIe siècle), et s'insèrent dans une récente remise en question du clergé qui commençait déjà à émerger dans des textes comme l'*Ysengrimus* de Nivard (moitié du XIIe siècle), les branches les plus anciennes du *Roman de Renart* (seconde moitié du XIIe), ou encore certains fabliaux (seconde moitié du XIIe), et qui a perduré jusqu'à la fin du Moyen Âge.

De la même manière, le *Couronnement de Louis* montre les nombreuses différences entre les valeurs de la *Clergie* et de la Chevalerie : dans la chapelle d'Aix, alors que les abbés restent passifs devant la fourberie d'Arnéis, c'est Guillaume qui est obligé, contre toute attente, de rentrer en armes dans ce lieu saint, et de poser lui-même la couronne sur la tête du jeune Louis. Outre leur couardise, c'est la corruption des clercs qui est régulièrement mise en lumière : ainsi de ces hommes de foi qui, contre espèce sonnante et trébuchante, tentent de déshériter le jeune Louis de la couronne de France :

« «Que vuels tu, frere? garde n'i ait menti.»  
 Et cil respont: «Jel vos avrai tost dit:  
 Quant venuz estes secorre Looïs,  
 Fermez les uis del mostier Saint Martin.  
 Clers et chanoines a ça enz quatre vinz,  
 Vesques, abez, qui molt sont de grant pris,  
 Qui por avoir ont le mal plaît basti;  
 Deseritez iert ancui Looïs,  
 Se Deus et vos nel volez garantir;  
 Prenez les testes, por Deu, je vos en pri:  
 Tot le pechié del mostier pren sor mi,  
 Car il sont tuit traïtor et failli.»  
 Guillelmes l'ot, s'en a jeté un ris:  
 «Bien seït de l'ore que tels clers fu norriz »<sup>474</sup>.

473Notons d'ailleurs que la critique à l'égard du clergé ou de certains de ses représentants n'est aucunement une entreprise purement laïque : que l'on songe par exemple à cet égard aux réflexions d'Abélard ou de Saint Bernard.

474Le *Couronnement de Louis*, op. cit., p.53, v.1688-1701.

De la même manière, bien que le Pape soit présenté comme un dirigeant à la sagesse réputée, et comme un homme d'action (dans une moindre mesure), son comportement à l'encontre des hordes sarrasines, et plus particulièrement face à leur monstrueux chef, ne diffère en rien de la couardise des citadins rencontrés dans la chanson de geste :

« Hé! Deus, aïde!» dist l'apostoiles sages,  
«Vei ci saint Pere, qui des anemes est garde;  
Se por lui, sire, fais ui cest vasselage,  
Char puez mangier les jorz de ton eage,  
Et feme prendre tant come il t'iert corages;  
Ne feras mais pechié qui tant seit aspres,  
Se tant puez faire de traïson te guardes,  
N'en seies quites en trestot ton eage.  
En paradis avras ton herberjage,  
Que nostre sire a ses bons amis garde;  
Sainz Gabriels vos sera guionages»<sup>475</sup>.

Si les discours sur la légitimité de la violence au nom du Christ furent nombreux, particulièrement en cette époque d'expansion des croisades, de même que la possibilité de revenir sur la parole donnée à l'ennemi de la foi, une telle proposition, proche de l'idée de l'indulgence, à de quoi faire sourire par la démesure des récompenses promises, surtout de la part du Pape lui-même, relégué ici au rôle d'un couard promettant les richesses les plus folles à qui voudra bien le protéger. Guillaume réagit d'ailleurs à ces propositions avec ironie :

« — Hé! Deus, aïde!» dist li cuens Fierebrace,  
«Onc mais nuls clers nen ot le cuer si large!  
Or ne laireie, por nul ome que sache,  
Ne por païen, tant seit ne fel ne aspres,  
A cels glotons ne me voise combatre »<sup>476</sup>.

Dans la majorité des cas, on nous présente la manière dont un élément discordant, extérieur et étranger, vient à première vue semer le chaos dans l'espace très ordonné du monastère : Ysengrin et Renart<sup>477</sup>, mais aussi Guillaume et Rainouart sont

---

<sup>475</sup>Le Couronnement de Louis, *op. cit.*, p.13, v.387-397.

<sup>476</sup>Le Couronnement de Louis, *op. cit.*, p.13, v.398-402.

<sup>477</sup>Un « Moniage Renart » est d'ailleurs aussi présenté, très brièvement, dans le *Roman de Renart*, comme le font remarquer Ludvig August Rothe : *Les romans du Renard examinés [...]*, Paris, J. Techner, 1845, p.194-195 ; ainsi que Jean Batany : « ... », dans *Les chansons de geste du cycle de Guillaume, tome III – les Moniages*, Guibourc, *hommage à Jean Frappier*, Paris, SEDES, 1983, p.222. Cependant, Renart, en accord avec son rôle de *Trickster*, ne souhaite pas réellement s'intégrer. Voir un extrait de ce « Moniage Renart » en Annexe.

des symboles de la chevalerie, qui, bien que présentée avec de nombreux torts, n'est en rien blâmée, car elle permet de mettre en lumière les travers du clergé contemporain. Les deux *Moniages* sont extrêmement proches dans leur façon de procéder, mais divergent en bien des points, et notamment par le burlesque issu du personnage de Rainouart. P. Ménard l'explique :

« Le *Moniage Rainouart* est une imitation et une déformation caricaturale du *Moniage Guillaume*. De même que Rainouart est plus plébéen que Guillaume, le comique du *Moniage* est plus épais. Il tient à la personne même du protagoniste. C'est l'antithèse vivante du moine »<sup>478</sup>.

Il nous semble cependant que la richesse littéraire du *Moniage Rainouart* prouve que cette chanson n'est pas une simple « caricature », ni même une parodie, comme le soulignait déjà Runeberg au début du siècle<sup>479</sup> : les jeux intertextuels sont évidents, du fait même de la proximité des thématiques, mais les manières d'aborder la question de la dégradation des moines et de l'aboutissement du chevalier retiré au monastère sont fondamentalement différentes. Dès le départ donc, au vu des chansons antérieures, on sait que la cohabitation n'ira pas sans heurts. Ainsi Guillaume et Rainouart ressentent-ils le besoin, suite à un événement particulièrement marquant de leur vie, de quitter le siècle : la mort de Guibourc pour Guillaume<sup>480</sup>, la perte d'Aëlis et de Maillefer pour Rainouart<sup>481</sup>, auxquelles s'ajoutent dans les deux cas la grande culpabilité d'avoir donné la mort à de si nombreuses reprises<sup>482</sup>. Ce dernier fait peut d'ailleurs sembler étrange, tout particulièrement pour Guillaume : si Rainouart éprouve des regrets d'avoir tué aussi bien Sarrasins que Chrétiens, c'est en partie car les Sarrasins en question faisaient bien souvent partie de son lignage. La question dans son cas ne s'ouvre pas vraiment sur un débat sur la validité de la violence en général. Mais pour Guillaume, il en va autrement : que penser de lui, quand il se plaint sincèrement d'avoir massacré aussi bien des chrétiens que des Sarrasins. Dans la majorité des chansons de son cycle, le noble baron d'Orange ne se pose aucune question, tout soutenu qu'il est par l'idéal épique de la croisade (Sarrasins) et la permanence de la gloire des rois (barons félons),

---

478Philippe Ménard, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève, Droz, 1969, p.85.

479H. J. Runeberg, *Études sur la Geste Rainouart*, op. cit., p.152.

480*Le Moniage Guillaume*, op. cit., p.52, v.43-59.

481*Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.3, v.1-9.

482*Le Moniage Guillaume*, op. cit., p.52, v.46-48 ; *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.3, v.10-12.

qui mettaient en avant une conception réelle du « génocide joyeux »<sup>483</sup>, tel que le définit J.-C. Payen dans le cas de la *Chanson de Roland*, et qui trouverait du reste un écho dans les poèmes guerriers de Bertrand de Born. Faut-il donc voir ici, à la suite de J.-C. Payen, « la protestation d'une conscience plus affinée contre les abus de toute guerre, quelle qu'elle soit »<sup>484</sup> ? Une peur qui ne serait dès lors que bien fugace, comme en témoignent les nombreux combats qu'il mènera par la suite, aussi bien contre moines que Sarrasins. On pourra d'ailleurs noter que la seconde rédaction, qui fait du départ de Guillaume au monastère une volonté divine dictée par un ange, a le mérite de rétablir la logique interne qui avait été celle du cycle jusqu'alors.

Les deux *Moniages* s'ouvrent donc en suivant le même schéma : la volonté de faire pénitence, et l'introduction de l'élément perturbateur et démesuré au sein du monastère, qui va mettre en relief la bassesse des moines sous différents aspects : leur peur irraisonnée face à l'Inconnu, la faiblesse de leur résolution, de leur foi et de leurs vœux, ainsi que la méchanceté qu'ils opposent constamment à la générosité du chevalier devenu moine. Si la violence démesurée est un des traits les plus représentatifs de Rainouart, c'est davantage par son rôle comique qu'il a su se faire apprécier du public (comme le prouve sa survivance dans les textes et dictons postérieurs), et c'est aussi par ce biais que les chercheurs actuels ont tendance à appréhender le jeune géant : en témoignent les nombreuses études réalisées sur cet aspect ou qui illustrent le rôle profondément parodique de Rainouart au sein des chansons de geste<sup>485</sup>. Au regard de cet abondant travail de recherche déjà existant, nous préférons nous concentrer sur certains aspects que nous jugeons particulièrement importants, et surtout éclairants par rapport à leur impact sur la construction et

---

483 Jean-Charles Payen, « Une poétique du génocide joyeux : devoir de violence et plaisir de tuer dans *La chanson de Roland* », *Olifant*, VI, 1979, p.226-236.

484 Jean-Charles Payen, *Le motif du repentir dans la littérature française médiévale (des origines à 1230)*, Genève, Droz, 1968, p.153.

485 Que l'on songe par exemple à Bernard Guidot (dir.), *Burlesque et dérision dans les épopées de l'occident médiéval*, Paris, les Belles Lettres, 1995, ou encore à Philippe Ménard (dir.) et Jean-Charles Payen (dir.), *Les chansons de geste du cycle de Guillaume, tome III – les Moniages*, Guibourc, hommage à Jean Frappier, Paris, SEDES, 1983. Ce dernier insiste justement sur les rôles à la fois comiques et parodiques de Guillaume et Rainouart au sein de leur *Moniage* respectif. On consultera aussi avec profit Paul Zumthor (dir.), *Le clerc au Moyen Âge, Senefiance* n°37, Aix-en-Provence, 1995, et tout particulièrement l'article de André Moisan, « L'Abbé Henri et ses moines dans le *Moniage Guillaume* et le *Moniage Rainouart* ou la perfidie dans l'état monastique », p.437-447. De même, Bernard Guidot y consacre un chapitre dans *Recherches sur la chanson de geste au XIIIe siècle d'après certaines œuvres du cycle de Guillaume d'Orange* (2 tomes), Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1986, p.196-232.

l'évolution de nos personnages : la dégradation comique des moines au sein de ces deux chansons par leur décalage avec la figure du guerrier, la manière qu'elles ont de nous présenter un archétype paradoxal, mais qui sera par la suite bien souvent vu comme un idéal à atteindre, enfin leurs visions divergentes quant à l'aboutissement de la vie de ces guerriers.

C'est en tant que chevaliers que Guillaume et Rainouart décident de quitter le siècle, et de devenir, pour un temps du moins, et avec une réussite toute relative, des moines. Ils mettent donc clairement en évidence, par le contraste et le chaos qu'ils provoquent au sein de leurs abbayes, les défauts du corps monacal, voire l'extraterritorialité absolue du guerrier. Nos chansons insistent, comme beaucoup d'autres, sur certains points particulièrement importants : le refus d'intégrer un élément extérieur à leur communauté, leur propension à la *Gula* et à la *Luxuria*<sup>486</sup>, et leur lâcheté face au combat<sup>487</sup>, inacceptable pour des guerriers aussi vaillants que Guillaume et Rainouart. Mais si les rites en eux-mêmes sont épargnés, et que la critique se cantonne aux représentants religieux, le revirement final des moines<sup>488</sup>, dans le cas du *Moniage Rainouart I*, laisse un espoir : si certains moines parviennent à retrouver le chemin de Dieu en accompagnant finalement Rainouart, ce n'est pas le cas de l'abbé, qui, par le péché dû à son lignage, persiste dans sa félonie, et reprend à son compte une grande partie des torts des moines. De fait, la fin du héros doit être édifiante, mais le passage de l'action à la retraite monastique crée de nouvelles occasions de confrontation entre des univers très différents : la force brutale et l'appétit sans frein face au pacifisme et à l'austérité. Cela permet de réactiver l'un des domaines les plus constants de la satire médiévale, le milieu monastique, dont les vœux (chasteté, d'abstinence, etc.) sont montrés en permanence comme « débordés ». Là aussi, le

---

486 *Le Roman de Renart* met lui aussi en avant ces points : que l'on songe par exemple à l'épisode dans lequel Renart et Tibert s'affrontent, et dévoilent le péché dans lequel vit un moine. Cf. *Le Roman de Renart*, édition publiée sous la direction d'Armand Strubel, avec la collaboration de Roger Bellon, Dominique Boutet, et Sylvie Lefèvre, Paris, Gallimard, 1998, Branche Ia, p.24-25, v.860-912.

487 Que l'on songe de plus aux épisodes similaires dans les deux *Moniages* de l'entrée des deux guerriers, qui terrifient par leur aspects portiers et moines. Cela est d'autant plus ridicule dans le cas de Rainouart, pour lequel le burlesque va jusqu'à le montrer effrayé par un crucifix.

488 On peut cependant noter que lorsque les moines choisissent pour la seconde fois de trahir Rainouart, c'est par la promesse des plaisirs de la chair que leur loyauté est achetée : le roi Thibaut et l'abbé leur offrent en effet à chacun « moillier / que vos porrés acoler et baisier ». Cette ultime trahison achève de peindre le ridicule des moines, qui sont prêts à se faire parjure par leur faiblesse envers la *Luxuria*. *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.187, v.4959-4960.



débordement, par rapport au cadre étrié du cloître, est la règle.

### - e) moine et chevalier

Plus intéressante est la dichotomie qui est mise en scène à travers nos deux héros dans leurs *Moniages* respectifs : ils ne sont pas complètement des moines, plus totalement des chevaliers, mais une hybridation originale et comique des deux. Ils se différencient donc très clairement d'autres chevaleries assez proches, comme celle des ordres guerriers ou de la chevalerie « céleste » romanesque, bien loin de toute velléité humoristique. Ils cumulent en effet les états de *Bellator* et d'*Orator*, alors même que les narrateurs insistent fortement sur la profonde volonté de quitter le siècle de ces héros<sup>489</sup>. F. Suard<sup>490</sup> voit d'ailleurs dans la fin exemplaire du géant une preuve et une récompense de cette ferveur et de cette volonté farouche de revenir, malgré toutes les péripéties, dans l'abbaye qui l'a, somme toute, accueilli. Ils représentent chacun de nouveaux modèles de comportement. J. Batany affirme ainsi :

« Non seulement Guillaume -qui ne sait pas lire, mais qui a une certaine distinction de grand seigneur – mais aussi Rainouart, le « nice » aux réactions brutales, représentent un modèle de conduite remplaçant le formalisme par la droiture et la générosité »<sup>491</sup>.

Le rire qu'ils provoquent, en tant que figures hybrides, s'illustre donc par la confrontation entre l'innocence de leurs démarches et la démesure de la violence qu'ils opposent à tout manquement à leur conception de la vie monacale, dont la voie guerrière fait partie. Cependant, et malgré leur état paradoxal de *Bellatores*, ce sont bien Guillaume et Rainouart qui apportent la paix au sein des abbayes. Bien qu'ils aient créé eux-mêmes le chaos en s'introduisant dans ce milieu fermé, ce sont les moines, guidés par leur abbé, qui ouvrent les hostilités contre ce qu'ils considèrent comme des abominations : ils ne sont nullement des « faiseurs de paix », et ne visent qu'à un confort permanent. On est en totale contradiction avec le mouvement contemporain de

---

489 Cf. *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., v.2480, v.3884, v.4782, v.4911.

490 François Suard, « l'originalité littéraire du Moniage Rainouart », dans *Les Chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, tome III, Paris, SEDES, 1983, p.306.

491 Jean Batany, « les *Moniages* et la satire des moines aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles », dans *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, tome III, Paris, SEDES, 1983, p.226.



la Paix de Dieu, entamée dès le Xe siècle.

Comme l'a remarqué A. Moisan<sup>492</sup>, la période d'émergence des chansons de geste coïncide avec celle de la volonté de certains Papes (Grégoire VII et Urbain II en particulier) de mettre en lumière le caractère sacré de certains saints chevaliers, martyrs ayant combattu pour la pérennité de l'Église, à l'image d'Erlembald et Cencius : la proximité temporelle avec le lancement de la Première Croisade n'a donc rien d'innocent dans la volonté de l'Église d'ériger en modèles ces saints soldats.

Mais Rainouart, contrairement à Guillaume, ne joue à aucun moment le jeu des règles monastiques. Il revêt les deux vêtements identitaires des classes qui le définissent (armure et habit comme surcot), et ne s'identifie plus dès lors ni à l'un, ni à l'autre : il reste guerrier dans les faits, mais ses vêtements ne l'assimilent pas plus à un moine qu'à un chevalier. À la manière de l'habit bi-parti de Renart dans ses épigones, qui l'identifie comme faisant partie de deux ordres militaires, Rainouart fait hésiter, il trouble son entourage et son lectorat sur son appartenance réelle. Et c'est habillé de la sorte qu'il parcourt le littoral pour empêcher toute incursion sarrasine :

« « Dist Rainuars : « Bien le voel creanter ;  
mais mout me puis honir et vergonder  
s'ensi m'estuet chi dedens sejourner  
et longement seïr et reposer.  
Faites moi tost mon tinel apporter,  
et un hauberc, et un vert elme cler,  
que jou me voel maintenant adouber ;  
s'irai la terre et le païs garder,  
et le rivage et le port a tenser.  
Se Sarrasins i pooie atraper,  
tous les feroie morir et devïer.  
Le grant avoir en feroie apporter ;  
rices viandes en feraie achater ».

Il essaye donc de recréer, au sein du monastère, les rites qui rythment la vie des chevaliers dans les chansons de geste, et qui formaient jusque-là son quotidien : c'est une combinaison des deux statuts qui se crée ici. P. Benett parle d'« assimilation grotesque de Rainouart à la figure d'un Templier »<sup>493</sup>, ce qui serait renforcé, selon lui,

492 André Moisan, *la Légende épique de Vivien et la légende hagiographique de Saint Vidian*, Lille, service de reproduction des thèses de l'université de Lille III, 1973, p.211.

493 P. E. Benett, *Carnaval héroïque et écriture cyclique dans la Geste de Guillaume d'Orange*, Paris, Honoré

par l'appétit de Rainouart, car les règles alimentaires du Temple étaient beaucoup moins strictes que celles des monastères. Les Templiers étaient d'ailleurs réputés pour leur amour de la boisson. Doit-on pour autant prendre cette assimilation pour une satire du Temple ? Assurément pas, d'autant qu'il nous semble ici davantage important de devoir tenir compte de la valeur qui avait été accordée jusque-là à l'appétit du jeune géant : le trait faisait déjà partie intégrante du personnage, constamment associé au monde de la cuisine et de la nourriture. Retrouver ce motif dans le *Moniage Rainouart* / nous apparaît donc davantage comme une reprise non seulement de la caractéristique que possédait déjà Rainouart dans les chansons antérieures, mais aussi de la reprise du trait présent chez Guillaume dans son *Moniage*. Tout comme les combattants des ordres religieux qui se présentaient comme des « moines-soldats », Rainouart et Guillaume sont bien davantage soldats que moines...

Cependant, Guillaume et Rainouart n'ont pas exactement les mêmes approches de la vie hors du siècle. Si Rainouart parvient tant bien que mal à s'imposer aux moines, en acquérant leur loyauté au prix de nombreuses péripéties, passant une existence cénobite agrémentée de plaisirs qui font sourire le public, il n'en va pas de même pour Guillaume, qui ne parvient pas à s'intégrer auprès d'eux, et surtout à y trouver un lieu qui lui permette de servir Dieu selon ses attentes<sup>494</sup>. C'est par l'érémisme, et donc la solitude et le recueillement, qu'il atteint son but. Le *Moniage Guillaume* met en scène une vision absente du *Moniage Rainouart*, en illustrant la supériorité de l'état érémitique sur le cénobite<sup>495</sup> : au-delà même du moine hybride représenté par Rainouart, l'ermite qu'est Guillaume semble symboliser la fin sublime à laquelle devrait prétendre tout bon chevalier. Il ne suffit pas seulement de se retirer du siècle, comme l'illustrent à cette époque de nombreux textes, il faut au contraire devenir un ermite, concrétisé sous la forme d'un religieux combattant non seulement les ennemis terrestres (les Sarrasins) mais aussi spirituels (le Diable). Dès lors, selon la vision présentée dans le *Moniage Guillaume*, il est clair que se trouve confirmé le caractère inassimilable du guerrier, qui survit dans notre héros malgré toutes les

---

Champion, 2006, p.163.

494Un lecteur moderne ne pourra que sourire à ce récit, en songeant au paradoxe de la fondation du monastère d'Aniane par une des figures historiques du héros, Guillaume de Gellone.

495De la même manière, on rencontre nombre d'ermite dans le *Haut Livre du Graal* qui sont en fait d'anciens chevaliers qui se sont retirés du siècle.

évolutions. Preuve, s'il en était besoin, de la valeur de la noblesse combattante, mais surtout de la nécessité pour tout bon chevalier de poursuivre, envers et contre tout, dans la voie du guerrier, et de ne pas tomber dans le piège de la vie monastique.

### - f) la parodie

Si le détournement est bien souvent un outil mis à la disposition de la dérision, à l'inverse, elle peut aussi bien ne servir d'autre motivation que de faire rire le public, par le décalage opéré entre un modèle prestigieux et bien connu du public, et des scènes incongrues, aux apparences souvent burlesques. Le personnage de Rainouart, en particulier lors du passage de la *Chanson de Guillaume* à *Aliscans*, est un outil typique de cette entreprise de détournement : par ses nombreuses caractéristiques, déjà évoquées, qui le mettent en porte-à-faux avec la norme chevaleresque des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, il est le personnage idéal pour faire rire le public, sans pour autant dégrader ni le modèle parodié (le chevalier), ni même le genre qui le met en scène (la chanson de geste). Le public est habitué à la démesure : elle est intrinsèque au genre de la chanson de geste. Néanmoins, Rainouart, en poussant l'exagération à outrance, crée le clivage, et provoque le rire.

Au sein du *Moniage*, la parodie sert souvent la satire monacale, mais certains épisodes semblent néanmoins dénués de cette visée, et avoir pour seule fin le rire du public, notamment au travers des divers excès de Rainouart. Ainsi de la scène dans laquelle les moines l'envoient dans la cuisine, afin qu'il se fasse attaquer par des léopards affamés. Comme l'a souligné F. Suard<sup>496</sup>, la symbolique de la nourriture, davantage que dans le *Moniage Guillaume*, est omniprésente non seulement dans son quotidien, mais aussi dans la mission qu'il s'est fixée en devenant moine, et l'attaque des animaux est entièrement cloisonnée dans cette symbolique : Rainouart vient de déjeuner copieusement, et non content de devoir servir de plat aux félins, il se défend avec un « pain grant et espés »<sup>497</sup>. On est ici dans une esthétique démesurée de la

---

<sup>496</sup>François Suard, « l'originalité littéraire du *Moniage Rainouart* », dans *Les Chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, op. cit., p.291-311.

<sup>497</sup>*Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.123, v.3234-3235.

nourriture, qui ne compte pas seulement à son actif son rôle « nourricier », mais aussi celui d'outil, voire de décor. Avec le personnage du géant s'introduit l'archétype du géant dont la faim n'est jamais assouvie, comme on le retrouvera chez Rabelais. C'est d'ailleurs dans cette logique qu'il faut appréhender la remarque de Rainouart s'adressant à ses moines pendant le siège : « Le quel de vos mangerai jou avant ? »<sup>498</sup>. Une remarque qui fait immédiatement penser à l'archétype sûrement contemporain de l'ogre, dérivé du géant, mais qui est d'autant plus comique qu'elle est alors prononcée par un moine justement assiégé par des géant Sarrasins.

Les jeux avec le genre épique sont nombreux dans la Geste Rainouart, ce qui est évidemment favorisé par le décalage originel du personnage, qui n'a jamais connu de première phase proprement en accord avec la tradition du chevalier épique. Comme l'a déjà montré M. Rossi<sup>499</sup> dans le cas du « siège » auquel on assiste dans le *Moniage Rainouart I*, on peut aussi voir ce genre d'épisode particulièrement important, le duel de Desramé et de Guillaume, présent dans les deux versions de la *Bataille Loquifer*, mais dont la conclusion diverge profondément, et constitue l'une des variantes les plus nettes de ces deux visions de la chanson : dans la version « Vulgate », Desramé se fait décapiter par Guillaume, et c'est Thibaut, son neveu, qui a pour devoir de diriger le peuple Sarrasin, tandis que dans la version Ars./Boulogne, le roi païen est seulement blessé, mais présumé mort, et se fait emporter, inconscient, par un oiseau fabuleux, l'Alcyon, jusque dans un bateau qui le mène en ses terres recouvrer ses forces pendant une quinzaine d'années. Alors que la scène présente toutes les formes du combat judiciaire, on assiste pourtant à une inversion totale de la forme et de la tonalité traditionnelles du déroulement de l'affrontement : dans les deux versions, ces deux figures de *Dux Bellorum*, qui sont au sommet de leurs hiérarchies respectives, combattent sous la tutelle de Rainouart, qui se fait pour l'occasion « jugiere de cest chanp »<sup>500</sup>, secondé par Bertrand.

Le recours au duel judiciaire est récurrent dans le cycle carolingien, même si M. Rossi note que ce motif « est ignoré dans la Geste de Guillaume, où on se débarrasse

---

498 *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.203, v.5380.

499 Marguerite Rossi, « Rainouart assiégé : un exemple de transposition de motifs épiques traditionnels », dans *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange, tome III*, Paris, SEDES, 1983, p.61-90.

500 *La Bataille Loquifer*, édition de M. Barnett, op. cit., p.117, v.3200.

des traîtres de façon bien plus expéditive »<sup>501</sup>. De fait, le duel judiciaire, pour être considéré comme tel, doit mettre en scène deux partis opposés, bien souvent deux vassaux aux vues divergentes, qui s'affrontent, en personne ou par l'intermédiaire de champions, sous le jugement de leur roi : nombreuses sont les chansons par exemple où Charlemagne fait régler les conflits de cette manière<sup>502</sup>. Le juge, d'un statut bien supérieur à celui des plaignants, doit en apparence être impartial : il juge deux de ses vassaux, sur un terrain de neutralité donc, bien que la plupart du temps, l'un d'eux soit clairement ou implicitement le champion du prestige et de l'autorité de son souverain. M. Rossi rappelle d'ailleurs à juste titre que le roi, en tant que juge, était considéré comme « juge et partie dans sa propre querelle »<sup>503</sup>. Il apparaît donc clairement improbable, dans les chansons du cycle de Guillaume qui mettent l'accent sur la lutte contre les Sarrasins, qu'un duel judiciaire traditionnel ait lieu : impossible, à première vue, de trouver un juge impartial, dont la relation soit à peu près égale entre les deux terrains opposés. Et pourtant, il nous semble que c'est précisément ce dont il est question ici, sous un jour burlesque ou parodique.

En effet, bien que cela soit amené sous le ton de la parodie, les formes du duel judiciaire semblent ici respectées dans l'ensemble, selon les traits principaux dégagés par M. Rossi :

« Les protagonistes du duel judiciaire sont, par définition, trois : les deux adversaires qui seront aux prises -accusateur et accusé -, et le juge devant lequel se déroule le combat. [...] le roi est toujours chargé, dans le motif narratif du duel judiciaire, du rôle de juge organisant le combat et veillant ensuite à l'exécution de la sentence. La relation à trois termes : juge, accusateur, accusé, est donc une relation entre le roi et deux de ses vassaux »<sup>504</sup>.

Dans la *Bataille Loquifer*, l'enjeu précis de ce combat est presque extérieur à la bataille livrée entre Sarrasins et chrétiens : il est question non de mettre un terme à la guerre ou

---

501Marguerite Rossi, « Le duel judiciaire dans les chansons du cycle carolingien : structure et fonction », dans *La chanson de geste et le mythe carolingien (Mélanges René Louis)*, Saint-Père-Sous-Vézelay, Musée archéologique régional, 1982, p.945.

502*La Chanson de Roland, Huon de Bordeaux, Renaut de Montauban, Aye d'Avignon, Ami et Amile, Gaydon...*

503Marguerite Rossi, « Le duel judiciaire dans les chansons du cycle carolingien : structure et fonction », dans *La chanson de geste et le mythe carolingien (Mélanges René Louis)*, Saint-Père-Sous-Vézelay, Musée archéologique régional, 1982, p.959.

504Marguerite Rossi, « Le duel judiciaire dans les chansons du cycle carolingien : structure et fonction », dans *La chanson de geste et le mythe carolingien (Mélanges René Louis)*, op. cit., p.946.

de décider laquelle des deux religions est la plus puissante, mais de venger l'humiliation subie par Guibourc, qui a été enlevée puis battue par Thibaut et Desramé. Guillaume prend donc le temps de défier clairement son ennemi :

« Jou te desfi del verai justichier ! »<sup>505</sup>

On peut dès lors s'interroger sur la nature judiciaire de ce combat, du moment que ce ne sont pas des vassaux qui combattent, ni un roi qui juge, ni même un enjeu réellement féodal, mais d'influence plus romanesque (sauver sa femme). Pourtant, si l'on s'en tient à une vision dégradée de l'affrontement, seule la position de Rainouart, en tant que juge, est réellement problématique. On ne saurait en effet pousser la dérision aussi loin que de faire juger les deux partis par un juge trop partial, plus simplement faire juger un Sarrasin par un chrétien : la chose n'aurait plus aucun fondement vraisemblable sur lequel se baser. Pourtant, le statut même du jeune géant nous semble à même de pouvoir appuyer cette idée. Comme la critique l'a parfaitement fait ressortir jusque là, Rainouart est un être hybride, qui a un pied dans chacune des deux sphères opposées qui régissent la chanson de geste : il est à présent un chevalier chrétien, mais d'origine Sarrasine. Et bien qu'il assure à Guillaume, avant son duel, qu'il ne lui en voudra pas de tuer son père<sup>506</sup>, le jeune homme n'en est pas moins tourmenté, tout au long des chansons, de ce déchirement entre ses lignages, et de ses nombreux fratricides, comme il le déplore dans l'*incipit* du *Moniage Rainouart I* :

« Moines serai ains ke past li tirs dis ;  
Servirai Dieu, car talens m'en est pris.  
Ce poise moi ke tant home ai ocis,  
Freres, cosins, et parens, et amis.  
Qel ke i fuissent, si les ot Diex furnis »<sup>507</sup>.

De plus, face à l'incongruité de l'affrontement, qui voit Guibourc aider son mari de son bâton, Rainouart met un point d'honneur, à réparer les injustices, et veille scrupuleusement à l'équité du combat. Il soigne ainsi Desramé à plusieurs reprises :

« Ren. l'ot, s'en a eü pité :  
Sa loque prent, s'en a de l'oïnt osté

---

505 *La Bataille Loquifer I*, édition de J. Runeberg, *op. cit.*, p.50, v.2704.

506 *La Bataille Loquifer*, édition M. Barnett, *op. cit.*, p. 104, v.2703-2708 et *La Bataille Loquifer I*, édition de J. Runeberg, *op. cit.*, p.49, v.2648-2653.

507 *Le Moniage Rainouart I*, *op. cit.*, p.3, v.8-12.

Son pere en oinst, maintenant fu sané.  
« Sire, dist il, or t'ai mediciné »;<sup>508</sup>.

« Vint a son pere qui se witre en la pree,  
Prist l'ongnement en sa loque ferree,  
Molt li a tost sa plaie resanee,  
Après si l'en relieve »<sup>509</sup>.

De même, il menace violemment sa sœur, dont le comportement le couvre de honte :

« Dist Ren. : « Ma raison est fausee.  
Traiés arriere, si laissiés la melee ;  
Ceste batalle n'est mie a droit finee !  
Si ne fu mie, par mon chief, devisee !  
Guiborc ma suer a tel cose brasee  
Dont ele avra l'ame del cors sevre »!<sup>510</sup>.

Enfin, si la conclusion de l'affrontement est clairement une victoire pour la Chrétienté, Rainouart pleure la perte de son père :

« Dist Ren. : « Pesant loier en a. »  
[...]  
Et Ren. et Bertrans larmoia »<sup>511</sup>.

Ce trait de la personnalité de Rainouart est d'ailleurs récurrent, et mis en exergue dès le début du *Moniage Rainouart I*, où le jeune géant se reproche aussi bien la perte de son fils et de sa femme que celles de ses proches, d'origine sarrasine, qu'il a lui-même tués. Il apparaît donc clairement que le personnage, non seulement par son comportement au long de ce duel, mais aussi par son statut hybride, est parfaitement à même de jouer le rôle, symboliquement, du juge.

Si donc nous sommes bien en présence d'un duel judiciaire, force est d'en constater le déroulement incongru, et la tonalité comique : par son statut et son rôle, Rainouart offre encore une fois au public un décalage vis-à-vis de la tradition. Lui qui n'est qu'un simple chevalier, vassal de Guillaume qui plus est, se voit donc confier le jugement du duel entre deux rois : il s'opère un renversement total des valeurs et des rôles, tandis que le déroulement du combat pourrait être qualifié de carnavalesque.

Le combat en lui-même d'ailleurs, dans son aspect purement technique, ne se

---

508 *La Bataille Loquifer I*, édition de J. Runeberg, *op. cit.*, p.54, v.2914-2917.

509 *La Bataille Loquifer I*, édition de J. Runeberg, *op. cit.*, p.57, v.3134-3136.

510 *La Bataille Loquifer I*, édition de J. Runeberg, *op. cit.*, p.57, v.3128-3133.

511 *La Bataille Loquifer I*, édition de J. Runeberg, *op. cit.*, p.61, v.3397-3401.



démarque pas particulièrement des autres combats épiques, car là n'est pas son intérêt. La victoire de Guillaume ne fait aucun doute, malgré la succession de péripéties qui viennent ponctuer ce combat, car comme le souligne, de manière générale, M. Rossi :

« Le duel n'est donc pas une péripétie dramatique sous-tendue par l'intérêt de curiosité ; il est essentiellement démonstration morale et accomplissement de l'œuvre de justice. Si parfois certains coups de théâtre sont ménagés au cours du récit du combat pour soutenir l'intérêt et faire naître une certaine tension, ils ne sauraient mettre en question l'issue finale, qui ne peut que consacrer le triomphe du bon droit »<sup>512</sup>.

Les interruptions de Rainouart puis de Guibourg se déroulent sous le même ton décalé. Rainouart, adepte de la démesure, se fait ici juge et garant d'une équité dont il ne fait lui-même jamais cas lors de ses combats, de même qu'avec les frappes de Guibourg, le comique se joint à une certaine forme d'humiliation : une simple femme, sa fille qui plus est, assène à Desramé de violents coups, tout en jouant sur une forme de comique de répétitions, puisque c'est à plusieurs reprises qu'elle se glisse dans le dos de son père, alors même que le duel est lancé, pour le frapper à l'aide d'un « fust de pumier »<sup>513</sup> : et bien que son honneur soit sauf du fait des réparations qu'offrent plusieurs fois Rainouart, Desramé n'en est pas moins totalement tourné en ridicule, avant de ployer sous les coups de Guillaume.

Mais sous le comique de cet épisode, ne pourrait-on y voir un constat, contemporain de la rédaction de cette chanson, de la faiblesse de la justice royale ? Par le motif de l'inversion des rôles, et donc des statuts, le simple chevalier se place au-dessus des symboles de l'autorité, au-dessus en tout cas du roi qu'est Desramé, et du haut baron qu'est Guillaume. Ne faudrait-il donc pas voir ici un reflet, tourné en dérision, de la réalité juridique du XII<sup>e</sup> siècle, qui voyait certains barons, plus puissants que le roi lui-même, remettre en cause les décisions de ce dernier.

Notons toutefois dans le cadre de l'analyse de la parodie épique, la légère, mais significative, transformation qui est opérée du personnage de Rainouart, de la seconde partie de la *Chanson de Guillaume* aux *Aliscans*. Plusieurs épisodes rajoutés, en effet, tendraient à davantage faire du jeune géant un miroir inversé de Guillaume, en accentuant non seulement ses faiblesses mentales, par le jeu de répétition de l'oubli du

---

512Marguerite Rossi, « Le duel judiciaire dans les chansons du cycle carolingien : structure et fonction », dans *La chanson de geste et le mythe carolingien (Mélanges René Louis)*, op. cit., p.945.

513*La Bataille Loquifer I*, op. cit., p.50, v.2707.

tinél et de l'épée notamment, de même qu'en le faisant agir comme un enfant qui ne saurait nullement à quoi correspond la chevalerie. De la même manière que le duel entre Guillaume et les citadins d'Orléans se veut parodique du duel chevaleresque qui le confronte par la suite à Hernaut, Rainouart est ici développé de manière à faire rire, par décalage, un public qui aurait déjà une bonne connaissance du cycle de Guillaume.

À plusieurs reprises, Rainouart prouve son ignorance profonde de ce qui constitue le combat chevaleresque épique, à la manière d'un Don Quichotte avant l'heure. Ainsi, de manière toute ingénue, fait-il une offre amusante à Guillaume :

« Sire Guillelmes, volez vos bohorder  
Et essayer comment je sai joster ? »<sup>514</sup>

Comme le remarque J. Subrenat<sup>515</sup>, la demande a de quoi faire sourire le public : non seulement Rainouart n'est pas équipé d'une lance, propre à la joute, mais il est surtout, comme pendant la presque totalité de la chanson, un simple fantassin. Il ne possède donc aucun des deux équipements nécessaires à la *semblance* de la chevalerie, mais prétend déjà agir comme tel. Rainouart lui-même illustre ce jeu parodique entre son état actuel et celui de chevalier lorsqu'il affirme pouvoir accéder à la chevalerie par la maniement d'un cheval :

« Dist Renoart : « Mout ai le cuer dolent  
Que cil glouton me vont si ramponant,  
Garçon me claiment, ribaut a pié trotant.  
Or monteré desus cest auferrant,  
Je seré chevalier desormés en avant » »<sup>516</sup>.

Mais, comme pour suggérer que le cheval seul ne fait pas le chevalier, l'entreprise est tournée en dérision. Le jeune géant note lui-même l'incompatibilité entre son tinél et la chevauchée<sup>517</sup>, ce qui est confirmé par la conclusion burlesque de la scène : il ne se sert pas des étriers, dont on connaît, comme le prouvent les nombreux travaux de J. Flori, l'importance dans le cadre de la charge chevaleresque ; il monte à l'envers sur sa selle, s'accroche à la queue de sa monture, avant de finir étalé au milieu des orties. La scène est entièrement construite de manière à montrer la folie de l'entreprise de Rainouart

---

514 *Aliscans*, op. cit., p.284, v.4057-4058.

515 *Aliscans*, op. cit., p.285.

516 *Aliscans*, op. cit., p.414, v.6433-6437.

517 *Aliscans*, op. cit., p.416, v.6443-6444.

grâce au manque même de tout formation guerrière. Enfin, comme un écho discret à la scène burlesque de la *Prise d'Orange* dans laquelle Guillaume et ses neveux chargent leurs ennemis en fantassins dans des escaliers<sup>518</sup>, Rainouart effectue une charge chevaleresque incongrue :

« Son tinel prist, estreint l'a et branlé.  
Desoz s'essele a le grelle posé,  
Et dedevant le plus gros chief torné.  
Atant ez vos l'amiré Estelé,  
[...]  
L'a Renoart si del tinel bouté,  
L'escu li a brisié et effondré,  
Et son hauberc rompu et despané.  
Ront li les costes, le cuer li a crevé »<sup>519</sup>.

Pour positif que soit le résultat de cette technique, elle n'est que de peu de valeur face aux violents moulinets habituels de Rainouart, qui, salués par Guillaume lui-même<sup>520</sup>, terrassent plusieurs ennemis à chaque coup. Mais notons que Rainouart, malgré toute sa bonne volonté, ne parvient pas de lui-même à accéder par ses actions à la chevalerie, vouant chacune de ses tentatives à des échecs, certes relatifs, et représentatifs d'une certaine évolution, mais qui sont autant de prétextes au rire. Au sein du cycle de Guillaume d'Orange, pas même le héros éponyme, malgré tous ses excès, ne parvient à égaler Rainouart au regard de son décalage parodique.

Un épisode enfin nous semble jouer de la parodie, bien que sa portée et sa symbolique peut participer de la construction progressive de la figure chevaleresque que Rainouart est appelé à devenir à la fin des *Aliscans* : l'enrôlement puis la menée des lâches au combat. Alors que les Sarrasins sont en vue sur l'Archamp, certaines des troupes que Louis a fournies à Guillaume sont effrayées, et choisissent de quitter le champ de bataille : Guillaume, résigné, et croyant ne pouvoir rien tirer de ces couards, les laisse partir. Cependant, Rainouart, resté à l'arrière de l'armée pour récupérer son tinel, rencontre les lâches et, par la force, les oblige à retourner combattre sous sa tutelle. Le jeune géant, décalé lui-même, et n'ayant pas encore réellement fait ses preuves sur le champ de bataille, se retrouve donc à la tête d'une troupe des plus cocasses, ce que ne manquent pas de remarquer les hommes de Guillaume. Ce motif du

---

518 *La Prise d'Orange*, op. cit., laisses XXX à XXXII.

519 *Aliscans*, op. cit., p.382, v.5842-5851.

520 *Aliscans*, op. cit., p.394, v.6055.

*Männerbund* parodique n'est cependant pas propre à Rainouart : on le retrouve dans les *Enfances Vivien*, dans lesquelles le jeune homme conduit une armée de « bourgeois » en guerre. Néanmoins, ce motif semble particulièrement attaché au personnage de Rainouart. En effet, lorsqu'il est accompagné de chevaliers, la scène est toujours présentée comme problématique : il délivre effectivement certains chevaliers dans les *Aliscans* et leur remet armes et montures<sup>521</sup>, mais l'épisode n'est alors qu'un prétexte à son apprentissage (utilisation de la pointe du tinel et du cheval). De même, dans la *Bataille Loquifer*, les quelques chevaliers qu'il a sous ses ordres finissent très vite décimés pour laisser la scène au seul protagoniste. Dans le *Moniage Rainouart I*, néanmoins, la troupe qu'il conduit est à nouveau incongrue, à l'image de celle des couards : un groupe de moines ! On peut d'ailleurs noter que le narrateur utilise à plusieurs reprises le possessif, pour bien marquer le rôle de meneur du jeune géant :

« Dist a ses moines : « Fil a putain » »<sup>522</sup>.

« Dist a ses moines : « Baron » »<sup>523</sup>.

« Segneur, mi moine, savés que vous ferés »<sup>524</sup>.

« Il et si moine se sont bien saoulé »<sup>525</sup>.

« Dist a ses moines por faire paor grant »<sup>526</sup>.

« Devant ses moines en a a plenté mis »<sup>527</sup>.

Tel un véritable meneur, il harangue ses troupes, les qualifiant de « barons », comme tout bon seigneur de guerre : si du moins, ses hommes étaient des soldats, et non des moines, et qu'il était vêtu pour aller en guerre, et non comme un moine original. Ces scènes se veulent comiques par leur décalage, et permettent de confirmer la figure proprement carnavalesque qui est celle de Rainouart depuis les *Aliscans*. De plus, ces scènes procèdent de la même verve satirique que la dégradation continue dont les moines sont les victimes au sein des *Moniages* : en plein contexte guerrier, Rainouart est celui qui leur montre la voie, il est celui qui enseigne à ses moines comment doit se

521 *Aliscans*, op. cit., p.374-384, v.5667-5884.

522 *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.159, v.4199.

523 *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.163, v.4311.

524 *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.164, v.4320.

525 *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.179, v.4737.

526 *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.203, v.5379.

527 *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.207, v.5505.

comporter un homme face aux dures réalités du siècle. Drôle de pasteur que ce géant qui choisit de diriger ces hommes de foi !

L'épisode des couards des *Aliscans* n'a pas la même vocation, mais procède de la stratégie d'évolution chevaleresque du personnage de Rainouart, et plus particulièrement de son assimilation au lignage des Aymerides :

« Renoart ot les cuverz, les failliz,  
Mais puis n'i ot si preuz ne si hardiz.  
.X.M. furent, tant en i ot esliz,  
N'i a un sol ne soit d'armes garniz.  
Avec Guillelmes fu ses peres Aymeris,  
En lor compaigne ot .X.M. fervestiz.  
La tierce guie Bueves de Commarchis :  
.VII.M. furent as destriers arrabis.  
La quatre meine Aÿmers li chaitis :  
Quatre millier qui tuit furent de pris »<sup>528</sup>.

Cette longue description des effectifs et des généraux, qui continue d'ailleurs sur la laisse suivante avec les armées des autres frères, Bernard et Hernaut, montre la puissance du lignage, et le fait qu'ils sont les seuls à défendre la France des invasions Sarrasines. Mais on nous montre enfin un Rainouart non seulement intégré au prestigieux lignage de sa famille adoptive, mais surtout reconnu comme ce que lui confère sa noble origine : au même titre que Guillaume, Beuves ou Aÿmer, Rainouart a amené ses propres troupes sur le champ de batailles. L'évolution de son statut n'en est que plus nette : parti seul de Laon, il arrive sur le champ de bataille avec une armée aussi imposante que celle de Guillaume lui-même, parallèle parfaitement visible dans le texte par la proximité des ces nombres. On reste certes dans l'habituelle exagération épique, mais le choix de confier à Rainouart et à Guillaume le même nombre de troupes, ce qui n'est pas le cas pour le reste du lignage, ne nous semble pas innocent, mais procède, encore une fois, d'une volonté de mise en parallèle des deux personnages. Le début de la bataille, qui verra se lancer les unes après les autres les armées des Aymerides, sera néanmoins nuancé : à l'extrême bravoure des chrétiens répondra le nombre écrasant des Sarrasins et la difficulté rencontrée par les barons, et ce n'est qu'une fois la troupe de Rainouart lancée que la victoire sera de nouveau envisagée.

---

528 *Aliscans*, op. cit., p.348, v.5195-5206.

Pourtant, si nous venons de remarquer que le comportement de Rainouart, en particulier à travers l'apprentissage du maniement du cheval et de la lance, semble comique et décalé, et donne bien souvent lieu à des situations cocasses, notons qu'avec l'évolution des *Aliscans*, et la constitution d'un cycle dédié aux aventures du jeune géant, les remanieurs ont voulu faire de cette chanson non seulement une entrée en scène parodique de celui-ci, mais surtout un seuil de son éducation : contrairement à la seconde partie de la *Chanson de Guillaume*, dans laquelle Rainouart est un personnage relativement statique, *Aliscans* insiste au contraire sur l'inébranlable volonté de progresser, et d'accéder de fait au statut, bien mérité par ses actes et surtout sa naissance, de chevalier. L'innocence de Rainouart, qu'il ne perd aucunement au long de sa Geste doit donc être distinguée d'une caractéristique bien différente : son statut de « nice », parfaitement mis en valeur dans *Aliscans*. Dès lors, ne faudrait-il pas appréhender cette chanson, ainsi que sa version antérieure, comme des « *Enfances Rainouart* » ? Mais si le rire soutenu qu'offre Rainouart à son public se fait majoritairement à travers un comique simple, de situation ou de personnage, il est aussi bien souvent le support d'un rire bien moins innocent, et surtout bien plus subtil, celui de la parodie et de la satire, particulièrement propice dans un genre aussi favorable à l'intertextualité que la chanson de geste qui a permis la mise en cycles.

## 2 – les *Enfances* du Guerrier

### - a) un héros « fol »

Outre l'association de la massue avec le vilain ou le Sarrasin dans la pensée médiévale, c'est surtout, comme l'ont déjà souligné P. Ménard<sup>529</sup>, B. Guidot<sup>530</sup> et M. Laharie<sup>531</sup>, un attribut du fou. En effet, si les principaux attributs qui posent Rainouart

529Philippe Ménard, « les fous dans la société médiévale », *Romania*, 98, 1977, p.433-459 et « Les emblèmes de la folie dans la littérature et dans l'art (XIIe-XIIIe siècles) », *Hommage à Jean-Charles Payen. Farai Chansoneta Novele*, Caen, centre de Publications de l'Université de Caen, 1989, p.253-265.

530Bernard Guidot, « Un éminent protagoniste d'*Aliscans* : le tinel de Rainouart », dans *Burlesque et dérision dans les épopées de l'occident médiéval*, Paris, les Belles Lettres, 1995, p.136.

531Muriel Laharie, *La folie au Moyen Âge, XIe-XIIIe siècles*, Paris, le Léopard d'Or, 1991.

en décalage constant avec la norme du guerrier épique sont son accoutrement ridicule, son tinel, et sa démesure vis-à-vis de l'alimentation, on se rend bien vite compte que les enluminures représentant des fous mettent justement l'accent sur ces points-là. Les enluminures étudiées par Mme Laharie, assez représentatives d'une grande quantité d'autres, pourraient très bien représenter le jeune géant, aussi bien en haillons que lorsqu'il est vêtu de sa bure de moine. On retrouve bien la présence de la massue, posée sur l'épaule, comme dans la majorité des quelques enluminures qui représentent Rainouart, ainsi qu'un habit qui se réduit bien souvent à une simple étoffe.

Le motif de la tonte d'un personnage épique existait déjà au sein de la chanson de geste, et au sein même du cycle de Guillaume d'Orange : on le trouve par exemple dans le *Couronnement de Louis*, chanson dans laquelle Guillaume, pour se venger de Richard qui a tenté de placer son propre fils sur le trône à la place de Louis, lui rase lui-même la tête :

« Veit le Guillelmes, si li prent a huchier:  
 « Oltre, culverz! Deus te doinst encombrer ! »  
 Forces demande, si li tondi le chief,  
 Tot nu a nu sor le marbre l'assiet,  
 Puis s'escria, oiant les chevaliers:  
 « Ensi deit on traïtor justicier,  
 Qui son seignor vult traïr et boisier. »  
 Tant l'ont li conte et li baron preié  
 Qu'il ont Richart a Guillelme apaié.  
 La mort son fill clama quite premiers;  
 La paiz fu faite ainz qu'issist del mostier,  
 Si se baisierent veiant maint chevalier »<sup>532</sup>.

Un tel traitement suggère donc d'une part le caractère extrêmement dégradant d'une telle apparence, lorsqu'elle n'est pas explicitement rapprochée de l'état de religieux<sup>533</sup>, mais d'autre part que la signification de cette action était parfaitement connue et compréhensible pour le public contemporain. Et bien qu'aucune allusion directe au fou ne soit esquissée à travers la présence de ce motif dans le *Couronnement de Louis*, il apparaît néanmoins que le fait d'avoir les cheveux rasés est particulièrement important dans le cadre épique, et très mal connoté.

On pourrait d'ailleurs continuer dans ce sens si l'on s'intéresse plus en

<sup>532</sup>Le *Couronnement de Louis*, op. cit., p.62, v.1966-1976.

<sup>533</sup>C'est par exemple le cas à travers l'allusion de Charlemagne : cf. *Le Couronnement de Louis*, op. cit., p.4, v.90-98.



profondeur aux détails, en se rappelant que Rainouart, de son fait et de celui des serviteurs, ne doit plus avoir beaucoup de cheveux dans les *Aliscans*, ce qui tendrait à renforcer cet aspect de « *fol* » : Valegrape, le propre frère de Rainouart, insiste sur l'aspect grossier du jeune homme en le qualifiant de « Malvais ribaut tondu »<sup>534</sup>, ce qui confirmerait l'adéquation de l'apparence de Rainouart à celle d'un fou. Contrairement à ce qu'assure J. Subrenat<sup>535</sup> en disant que « le qualificatif n'est pas essentiellement descriptif » car « rien n'indique par ailleurs que Rainouart fut chauve ou eût le crâne rasé », il faut bien insister sur le récit qui est fait à propos de la veille de l'entrée en scène de Rainouart :

« Le mestre queu l'ot fet la nuit toser,  
A la palette nercir et macherer,  
Trestit le vis li ont fet charboner »<sup>536</sup>.

Si l'on peut imaginer que Rainouart a pu se débarbouiller le visage, il est en revanche peu probable que ses cheveux aient repoussé en si peu de temps : son aspect n'en est du reste qu'en plus grande adéquation avec son comportement, une fois ses cheveux rasés, ce qui amplifie d'ailleurs le côté hybride et foncièrement paradoxal du jeune géant<sup>537</sup>. Une remarque d'Haucebier, cependant, nuance la chose, car celui-ci annonce que « Bien sembles fox, se tu estoies rez »<sup>538</sup>. Si donc les commentaires de Valegrape et d'Haucebier se contredisent mutuellement, les farces passées des cuisiniers tendraient à valider celle de Valegrape. Il nous semble donc que cette remarque n'est pas anodine, et qu'on a volontairement dressé dans les *Aliscans*, contrairement à la *Chanson de Guillaume*, un portrait de Rainouart dans lequel le public pouvait immédiatement visualiser celui d'un fou. La remarque de Rainouart « Sui ge or fox que l'en doie asoter ? »<sup>539</sup>, qui fait suite au rasage, prendrait dès lors tout son sens.

Car de fait, l'accoutrement dans lequel Rainouart apparaît pour la première fois sur scène est bien représentatif du caractère du personnage, de même que de l'évolution

<sup>534</sup>*Aliscans*, op. cit., p.424, v.6594.

<sup>535</sup>*Aliscans*, op. cit., p.425.

<sup>536</sup>*Aliscans*, op. cit., p.260, v.3575-3577.

<sup>537</sup>Rainouart est en effet présenté comme possédant une grande beauté, mais les descriptions qui sont offertes empêchent malgré tout de visualiser correctement cette figure, en particulier pour un lecteur moderne. Pour un développement sur les oppositions au sein même du portrait physique qui nous est offert de Rainouart dans les *Aliscans*, voir Troisième Partie, Chapitre A, h.

<sup>538</sup>*Aliscans*, op. cit., p.446, v.6990.

<sup>539</sup>*Aliscans*, op. cit., p.260, v.3584.

certaine dont il va être l'objet au cours de sa Geste. En accord avec le rôle qui lui a été assigné à la cour de Laon, mais en contraste total avec son statut de fils de roi, Rainouart est vêtu à la manière d'un vilain. Il est donc normal que Desramé, son propre père, ne le reconnaisse pas de prime abord :

Desramez vient poignant par le tornoi.  
Son filz rencontre, Renoart, devant soi,  
Nel connut mie, si vos dirai por quoi :  
Que malement ressemble filz de roi,  
Tot est nuz piez, povre estoit son conroi »<sup>540</sup>.

Non seulement son père ne l'a pas vu depuis plusieurs années, mais son fils est surtout vêtu en totale contradiction avec le statut social que sa naissance devrait lui offrir. Mais tout comme Guillaume, passé maître dans l'art du déguisement, Rainouart est un être aux aspects multiples, qui change de tenue à mesure que son rôle dans la narration (et dans les chansons) évolue. Suivant les œuvres, il alterne entre des « drap desciré »<sup>541</sup>, puis une « gonnelle de biset »<sup>542</sup>, puis un « blanc hauberc »<sup>543</sup>, ainsi qu'un deuxième, immense et richement décoré<sup>544</sup>. Son choix pour les armures perdure jusque dans la *Bataille Loquifer*, dans laquelle il s'équipe d'une « grant broigne »<sup>545</sup>, qu'il conservera jusqu'à revêtir la « gone »<sup>546</sup> qui fera de lui un moine. Ce découpage témoigne d'ailleurs pleinement de son voyage à travers les diverses fonctions de la société médiévale : tout d'abord (au sein de la narration) *Laborator* (drap/toge), puis *Bellator* (armure), pour finir en *Orator* (bure). Le passage dans lequel il se défait de sa cotte<sup>547</sup> est intéressant à lire dans ce sens, car il se déroule auprès d'un point d'eau dans lequel se plonge le jeune géant, à la manière d'un baptême profane, qui bénirait tout à la fois celui-ci, le débarrassant de son passé servile en même temps que l'habit qui le symbolisait, de même que son précieux tinel, qui passe du statut de simple outil à celui de véritable arme de guerre. Notons enfin, pour le détail, la vision très personnelle sur la question qu'offre G. Vallancien dans sa réécriture moderne illustrée, *le Géant Rainouart*<sup>548</sup>, dans

540 *Aliscans*, op. cit., p.324, v.4754-4765.

541 *Aliscans*, op. cit., p.264, v.3630.

542 *Aliscans*, op. cit., p.288, v.4122.

543 *Aliscans*, op. cit., p.322, v.4728.

544 *Aliscans*, op. cit., p.504-506, v.8054-8059.

545 *La Bataille Loquifer I*, version de J. Runeberg, op. cit., p.18, v.1103 ; « Grant brogne » dans la *Bataille Loquifer*, éditée par M. Barnett, op. cit., p.67, v.1338.

546 *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.4, v. 35

547 *Aliscans*, op. cit., p.288, v.4100-4108.

548 Grégoire Vallancien, *le géant Rainouart*, Etampes, Lire c'est partir, 2006.

laquelle il nous présente le jeune homme entièrement vêtu d'une armure constituée d'ustensiles de cuisines<sup>549</sup> : une interprétation peut-être trop burlesque, trop outrancière, mais qui a le mérite de coller parfaitement au personnage.

Enfin, M. Laharie met en avant le fait que le fou, malgré ses tares, est un être bavard, qui se veut social, lorsqu'il ne provoque pas sciemment un silence total<sup>550</sup> : à la manière de Perceval qui, avant les sages conseils de Gornemant, provoque constamment les rencontres et le dialogue (dialogue de sourd la plupart du temps), Rainouart quitte volontiers la douce quiétude de ses cuisines pour rencontrer, écouter, se vanter. Dans les *Aliscans*, c'est lui qui décide à plusieurs reprises de venir voir Guillaume, qui réveille toute une armée par ses hurlements, ou encore qui propose au baron d'Orange, dans une situation qui ne s'y prête guère, de jouter avec lui. De la même manière, dans la *Bataille Loquifer* et le *Moniage Rainouart I*, son naturel le fera constamment aller au devant des gens pour assouvir cette curiosité caractéristique du fou littéraire : Sarrasins, bourgeois, chevaliers et moines n'y échapperont guère.

Aucun doute n'est donc permis quant au décalage du personnage, et à son aspect plus ou moins carnavalesque : ses altercations constantes avec les serviteurs, sa propension à la bonne chère, et son équipement peu commun le posent en porte-à-faux en regard des guerriers épiques plus traditionnels, et ce n'est pas tant le personnage en lui-même qui fait sourire le public des chansons que ce décalage constant avec une norme qui, habituellement, ne se prête absolument pas au rire. De fait, Rainouart correspond totalement à l'archétype du fou qui était déjà bien implanté à cette époque :

« Le fou, être anormal, transgresse les règles morales et sociales en vigueur et rompt avec le monde civilisé ; il devient donc un marginal, susceptible d'être victime de réactions et de rejet. Mais il exprime aussi, par procuration, les moqueries et critiques populaires à l'encontre des inégalités sociales »<sup>551</sup>.

Par sa taille, par ses manières, par son statut de « nice » surtout, Rainouart est, tout comme Pantagruel et Gargantua, image de comparaison, et par-là même source de rire. Mais contrairement à l'usage médiéval plus courant qui fait du fou un moyen de singer

---

549Cf. Iconographie et reprise du texte en Annexe.

550Muriel Laharie, *la folie au Moyen Âge, XIe-XIIIe siècles*, op. cit., p.159.

551Muriel Laharie, *la folie au Moyen Âge, XIe-XIIIe siècles*, op. cit., p.161.

le système royal<sup>552</sup>, Rainouart offre ici un regard désabusé sur les moines, mais aussi sur la chevalerie elle-même.

Le rire, en effet, fonctionne par rapport aux attentes du public, mais ne semble malgré tout qu'être un effet secondaire de la démesure et des excès permanents qui définissent les personnages du répertoire épique, et plus particulièrement de Rainouart. Et c'est précisément en cela que s'opposent les registres dans lesquels évoluent celui-ci et les autres guerriers : les habituels guerriers épiques se font les vecteurs d'une démesure constitutive du genre, attendue et sublime, tandis que Rainouart, en parodiant et en dépassant tout cela, semble générer une face plus grotesque de la démesure. Malgré tous ses décalages, ou peut-être à cause d'eux, Rainouart apparaît comme une figure épique des plus abouties, mais constamment en dehors des problématiques féodales.

#### **- b) un héros d'« *Enfances* »**

À de nombreux égards, les différences sont légions entre la *Chanson de Guillaume* et *Aliscans*. Outre le traitement distinct qui est fait de Rainouart, que nous venons d'aborder, les ensembles de personnages de ces chansons, fort dissemblables, ont un impact direct sur la représentation et le rôle des personnages principaux, notamment Guillaume et Rainouart. Ainsi la *Chanson de Guillaume*, dont la trame narrative commence bien avant celle d'*Aliscans*, nous présente en adjuvants de Guillaume et Vivien certains jeunes représentants du lignage des Aymerides : le regard semble donc orienté vers des personnages en apparence inexpérimentés, et dont l'âge même semblerait les empêcher d'être mis au premier plan, réservé à l'élite guerrière, d'une chanson de geste<sup>553</sup>.

Comme le souligne F. Suard, la *Chanson de Guillaume* met véritablement en

---

552Notamment à travers ses représentations : on le représente ainsi très souvent en vis-à-vis d'une figure royale, où la massue et la tonsure viennent contrebalancer les symboles royaux que sont couronne et sceptre.

553Sur la question des « enfances » de la littérature médiévale, voir l'ouvrage de Claudio Galderisi, *Une poétique des enfances, fonctions de l'incongru dans la littérature française médiévale*, Orléans, Paradigme, 2000.

scène un récit basé sur des « héros d'enfances »<sup>554</sup>. De fait, à de nombreux égards, il semblerait que cette chanson ait été composée dans l'optique d'un triple récit d'initiation, en nous présentant trois jeunes hommes appelés à être formés par l'expérience à l'art de la guerre : Guiot/Petit Gui (le jeune frère de Vivien), Girard (le cousin de Vivien), et Rainouart (celui qui est appelé à lui succéder)<sup>555</sup>. Si Guillaume est évoqué ici, davantage que dans *Aliscans*, comme une « sorte d'ancêtre épique »<sup>556</sup>, il partage le devant de la scène au profit de ses jeunes auxiliaires, et notons, au vu de cette exaltation, que la jeunesse est une qualité nécessaire au héros. On peut remarquer que ces jeunes personnages sont les clés de l'évolution non seulement de la trame narrative, mais aussi de l'action guerrière<sup>557</sup> : contrairement aux soldats de Guillaume et aux hommes de Louis, ils sont de réels auxiliaires pour le comte d'Orange, ce qui est d'autant plus ironique que la tâche ne devrait pas leur incomber. Comme le remarque F. Suard, « le poète exploite, dans des perspectives à la fois émouvantes et comiques, les effets de contraste entre l'âge de l'enfant et la tâche qu'il doit accomplir »<sup>558</sup> : aussi brave que le personnage de Guillaume dans ses *Enfances*, Petit Gui se dissimule parmi chevaliers et écuyers pour accompagner celui-ci à la guerre, tandis que Girard se force à agir comme un chevalier, devant la lâcheté de Tiébaut. Qui plus est, aussi brave qu'il soit, notons que Petit Gui, comme le suggère son surnom, n'entre même pas dans ce que G. Duby qualifie de « jeunes »<sup>559</sup>, et qu'il présente ainsi :

« Il apparaît très clairement que celui qu'on appelle un « jeune » n'est plus un enfant, qu'il a dépassé le temps de l'éducation et des exercices préparatoires à l'activité militaire. Pour qualifier les fils de la noblesse qui apprennent encore les usages et les techniques propres à leur état, les auteurs de ces récits usent, en effet, exclusivement d'autres mots, *puer*, *adulescentulus*, *adolescens imberbis* »<sup>560</sup>.

<sup>554</sup>La Chanson de Guillaume, op. cit., p.52.

<sup>555</sup>Le personnage de Vivien semble en effet être construit de manière à ne pas représenter un « juventes » dans la chanson comme le prouvent la différence de qualificatifs entre Girard/Petit Gui et Vivien : il importe de marquer une nette différence entre le jeune homme adoubé, et ceux qui ne le sont pas, quand bien même leurs âges respectifs seraient proches.

<sup>556</sup>La Chanson de Guillaume, op. cit., p.52.

<sup>557</sup>Pour un développement sur le statut des « jeunes » dans la chanson de geste en général, voir Jeanne Lod, « le thème de l'enfance dans l'épopée française », *Cahiers de Civilisation médiévale*, t.3, 1960, p.58-62.

<sup>558</sup>La Chanson de Guillaume, op. cit., p.53.

<sup>559</sup>Pour un développement sur l'emploi du champ sémantique de la jeunesse dans la littérature médiévale, voir Pierre-André Sigal, « le vocabulaire de l'enfance et de l'adolescence dans les recueils de miracles latins des XIIe et XIIIe siècles », dans *L'enfant au Moyen Âge*, *Senefiance* n°9, publications du CUERMA, 1989, p.141-159.

<sup>560</sup>George Duby, « Dans la France du Nord-Ouest. Au XIIe siècle : les « Jeunes » dans la société aristocratique », dans *Annales*, t.19, 1964, p.835.

En cela, Petit Gui, qui est encore un « *puer* »<sup>561</sup>, se distingue nettement de Girard, qui est déjà écuyer<sup>562</sup>, et qui fait dès lors partie, même partiellement, de la classe des « *bellatores* ». Comme l'a montré J. Frappier, les parallélismes sont nombreux entre Rainouart et Petit Gui, tous deux figures d'enfants exclus des *laboratores*, et tout d'abord rejetés par Guillaume quand ils viennent lui proposer leur aide. Guiot et Girard n'en font pas moins tous deux partie de ce que M. de Combarieu nomme les « enfants épiques »<sup>563</sup>, et offrent une réflexion intéressante en tant que vis-à-vis de Rainouart, tout comme ce dernier ne peut être appréhendé dans son essence que si on l'étudie par rapport à Guillaume dans *Aliscans*. Ce qui fait l'« enfant » au regard de l'« adulte » dans le cadre épique semble moins lié à l'âge qu'à un certain statut social : c'est le mariage, ainsi que la détention d'un fief, qui font réellement de l'enfant un adulte<sup>564</sup>. Cependant, M. de Combarieu a pu noter<sup>565</sup> que certaines épopées qualifient d'« enfants » des personnages qui seraient qualifiés par l'historien de « *juvenis* » : il n'est donc pas étonnant de voir présentés Girard et Petit Gui comme de jeunes enfants, malgré leur âge, car l'idéologie épique ne fait ici qu'esquisser le décalage marqué entre le jeune homme qui souhaite devenir chevalier, et le chevalier « chasé » lui-même. Dans le *Couronnement de Louis*, le jeune roi lui-même revendique son âge comme alibi de son insuffisance :

« Hé! gentilz cuens, por Deu l'esperitable,  
Veez mes pere de cest siecle trespasse:  
Vielz est et frailes, ne portera mais armes,  
Et je sui juvenes et de petit eage;  
Se n'ai secors, tot ira a damage »<sup>566</sup>.

«Seignor baron, entendez mon langage:  
Gui d'Alemaigne me mande grant oltrage;  
Par noz dous cors me mande la bataille,  
Et je sui juvenes et de petit eage,  
Si ne puis pas maintenir mon barnage.

561Cf. *La Chanson de Guillaume*, op. cit., p.126, v.680.

562Cf. *La Chanson de Guillaume*, op. cit., p.102, v.384-385.

563Micheline de Combarieu, « Enfance et démesure dans l'épopée médiévale française », dans *L'enfant au Moyen Âge*, *Senefiance* n°9, publications du CUERMA, 1989, p.407.

564Cette idée est parfaitement démontrée par M. de Combarieu, à travers la chanson de *Girart de Vienne*, dans « Enfance et démesure dans l'épopée médiévale française », dans *L'enfant au Moyen Âge*, *Senefiance* n°9, publications du CUERMA, 1989, p.407-411.

565Micheline de Combarieu, « Enfance et démesure dans l'épopée médiévale française », dans *L'enfant au Moyen Âge*, *Senefiance* n°9, publications du CUERMA, 1989, p.408.

566Le *Couronnement de Louis*, op. cit., p.9, v.256-260

A il Franceis qui por mon cors le face?»<sup>567</sup>

«En nom Deu, sire, ne sai que vos celasse:  
Gui d'Alemaigne m'a mandé grant oltrage.  
Par noz dous cors me requiert la bataille,  
N'i a Franceis qui por mon cors le face  
Et je sui jovenes, et de petit eage,  
Si ne puis pas bien sofrir tel barnage »<sup>568</sup>.

Mais peu importe l'âge, car c'est la vaillance qui les pousse à agir, avec une efficacité qui semble non seulement innée, mais redoutable. On est alors en présence du motif du « *puer senex* » : deux enfants dont la bravoure va les conduire sur le devant de la scène, pour mettre en pratique des capacités chevaleresques innées. Ils cherchent la prouesse, et tendent vers un idéal bien traditionnel du chevalier épique qui, bien que nullement dénué de comique, ne passe que très peu par le burlesque et le ridicule<sup>569</sup>.

Le personnage de Rainouart, qui se distingue lui-aussi par sa jeunesse, n'est pourtant absolument pas abordé de cette manière. Contrairement à Petit Gui et Girard, dont les actions tendent à faire des représentants du « *puer senex* », Rainouart en est tout l'opposé : s'il est effectivement un jeune homme, ce qui peut se retrouver dans les qualificatifs les plus récurrents pour le nommer, « *bachelor/vaslet* », il correspond cependant davantage à l'archétype littéraire du « *nice* », extrêmement florissant et apprécié au XIIe siècle, et ses « *Enfances* » se rapprochent ainsi énormément de celles que l'on peut trouver dans le *Dit de Hreidarr le fou* ou la saga de Hrolfr.

En cela, les similitudes avec des « *Enfances* » plus traditionnelles, et volontairement explicites, sont nombreuses, notamment à travers les *Enfances Guillaume*. La volonté première de ce type de chanson est clairement de proposer une base de la biographie d'un héros déjà tout à fait connu :

« Chanson de geste plaroit vos a entendre ?  
Teis ne fu faite de los tans Alixandre ;  
Fist lai un moines de Saint Denise an France,  
Mist lai an livre per grant senefiance  
D'un teil baron con ja poreiz antandre :  
C'est uns des fiz Ainmeri le chasteinne,  
Qui tant jors tint Nerbonne an son demoinne,

567Le Couronnement de Louis, op. cit., p.75, v.2405-2410

568Le Couronnement de Louis, op. cit., p.76, v.2423-2428

569On retrouve donc en cela l'idée déjà évoquée que le rire provoqué par l'excès semble être une part, quoique minime, du personnage du guerrier épique, et que c'est le personnage de Rainouart, en dépassant cette « mesure dans la démesure », qui crée une esthétique grotesque et parfois carnavalesque.



Qui tant ocist de la gent mecreande,  
Per vint foieies quatre miliers ansanble.  
Per moi oreis con il conkist Oranges  
Et con il prist lai dame Orable a fanme »<sup>570</sup>.

Comme il en fera le récit dans les laisses suivantes, en évoquant les histoires de la *Prise d'Orange* et des *Aliscans*<sup>571</sup>, le but est bien de montrer comment Guillaume d'Orange, dont le public connaissait parfaitement les exploits, en est arrivé là. Or, son comportement est intéressant dans cette optique : dès le début de la chanson, et alors qu'il n'est pas encore adoubé<sup>572</sup>, celui-ci ne souhaite rien davantage qu'aller combattre les Sarrasins :

« Demain movrai, quant serait esclarcis,  
O moi mainrai mil chivelier de pris,  
Juc' ai Orange ne panrai onkes fin,  
Ne revanrai si avrai tant conkis  
Qui bien porai trois mile hommes tenir »<sup>573</sup>.

Les conventions qui voudraient que l'on soit un chevalier adoubé pour combattre ne sont que peu de choses face à la volonté de ces valeureux jeunes hommes, ce que confirme d'ailleurs Guillaume en préférant combattre plutôt que de se faire officiellement adouber par l'empereur. Et de la même manière que Guiot et Girard ont un rôle salubre sur le champ de bataille, Guillaume se distingue en sauvant son père qui a été fait prisonnier<sup>574</sup>, en assommant un baron<sup>575</sup>, ou encore en tuant en duel le champion Breton<sup>576</sup>. Tout est mis en place pour prouver, à rebours bien sûr, que le jeune Guillaume était profondément destiné à accomplir les grands exploits des chansons passées.

C'est exactement ce qui se passe, à peu de choses près, avec les *Enfances Vivien* qui précèdent, au niveau de la chronologie narrative<sup>577</sup>, les *Aliscans* et la *Chevalerie Vivien* : le jeune enfant, davantage encore que Guillaume, se rapproche beaucoup de Rainouart dans cette chanson. Tout comme le jeune géant, Vivien est retiré à sa famille

---

570 *Les Enfances Guillaume*, op. cit., p.3, v.1-11.

571 *Les Enfances Guillaume*, op. cit., p.3-4, v.12-33.

572 Il est d'ailleurs bien souvent qualifié d'« enfes », ex : *Les Enfances Guillaume*, op. cit., p.8, v.119.

573 *Les Enfances Guillaume*, op. cit., p.6-7, v.89-93.

574 *Les Enfances Guillaume*, op. cit., p.821 v.427-440.

575 *Les Enfances Guillaume*, op. cit., p.96-97, v.2273-2309.

576 *Les Enfances Guillaume*, op. cit., p.104-106, v.2456-2526.

577 On pense néanmoins (J. Frappier par exemple) que les *Enfances Vivien* auraient été rédigées avant la *Chevalerie Vivien*.

d'origine, et élevé dans un milieu qui n'est pas celui auquel son origine le prédestine : Rainouart, fils de roi, est relégué aux cuisines, tandis que Vivien, faisant partie d'un lignage chevaleresque, est éduqué par pour devenir marchand. On retrouve alors la même verve comique de l'éducation décalée, même si les motifs sont inversés, tout en gardant ouvert ce nouveau débat entre *Nature* et *Norreture*, que l'on peut d'ailleurs rapprocher de celui présent dans *Hervis de Mes* : est-il davantage le fils d'une duchesse ou d'un grand bourgeois, comme le dit B. Guidot<sup>578</sup> ? Vivien ne parvient pas à saisir les enseignements de son tuteur bourgeois car sa nature corrompt, heureusement pour lui, sa formation : il troque ainsi de grandes richesses pour quelques symboles de la caste chevaleresque, persuadé de faire là une grande affaire. À l'inverse, Rainouart essaye justement de retrouver par les armes la nature dont un « asotement » prolongé aux cuisines l'a privé, avec toutes les difficultés et les étapes que l'on connaît : porter une armure, se munir d'une arme de guerre<sup>579</sup> puis d'une épée, monter à cheval, etc...

### - c) la figure du « nice »

Avec l'absence de Petit Gui et Girard dans les *Aliscans*, le motif du « *puer senex* » est passé sous silence au profit d'un développement extrême de l'archétype du « nice » : le jeune homme niais et naïf, dont l'éducation a été mal ou pas du tout faite. Si l'on s'en tient à son utilisation, on pourrait présenter le « nice » comme le héros qui demeure, pendant un certain temps, « enfant », malgré sa participation à des aventures guerrières. On peut ainsi compter au nombre de ce type de personnage ceux d'Aiol et de Doon de Mayence dans le genre épique, ou encore Perceval et le fils de Gauvain dans le genre romanesque. Tout comme Rainouart, ces personnages ont en commun une enfance vécue en marge de la société, invariablement ponctuée d'un départ, souvent précipité : Aiol a ainsi été élevé par un ermite, tandis que Doon doit vivre en solitaire, et Perceval retranché sur les terres maternelles. Ils sont dans tous les cas bien tenus à l'écart du combat, et surtout de la chevalerie, statut dont leur naissance devrait pourtant les faire bénéficier : leur initiation n'en est alors que plus comique, quand Perceval se conduit comme un goujat envers la première pucelle qu'il rencontre, ou

---

578B. Guidot, *Chanson de geste et réécritures*, op. cit., p.36.

579Passage du tinel utilitaire à celui utilisé comme une arme fabuleuse.

quand le fils de Gauvain continue à interroger le cadavre d'un chevalier qu'il vient de vaincre. Rainouart a vécu le même isolement : vendu au roi Louis alors qu'il n'était qu'un tout jeune enfant, il a dû rester aux cuisines jusqu'à ses vingt ans<sup>580</sup>. Si cet isolement était un moyen pour Louis de tenir à l'écart le jeune géant, mais aussi de l'humilier, notons que ce procédé maintient Rainouart totalement éloigné de toute prétention chevaleresque : le roi Louis, qui fait alors figure d'autorité pour le jeune Sarrasin, lui interdit donc ce que sa naissance devrait lui offrir, tout comme c'est le cas pour Perceval, dont le père et les frères étaient de grands chevaliers.

Ces « nices » littéraires sont tous présentés comme des enfants : si Aiol est clairement décrit comme un « enfes »<sup>581</sup>, et Perceval comme « vallez »<sup>582</sup>, Rainouart quant à lui est défini comme un « bachelier »<sup>583</sup> par les personnages qui l'ont sous les yeux : Guibourc, en le voyant, le qualifie de même de « petit »<sup>584</sup>, quant à son âge. L'idée de jeunesse est donc une constante.

Rainouart et Perceval ont en commun une mauvaise appréhension des codes sociaux et chevaleresques : selon eux en effet, l'« habit fait le moine ». Ils sont tous deux obsédés par la *semblance* des choses, et lui associent toute la *senefiance* qui devrait, de fait, aller avec. Ainsi de Perceval qui pense que c'est l'armure qui fait le chevalier :

« Ne serai chevaliers des mois,  
Se chevaliers vermaus ne sui »<sup>585</sup>.

Comme il le répète d'ailleurs à plusieurs reprises au Chevalier Vermeil avant de le combattre<sup>586</sup>, seule l'intéresse son armure : c'est la raison pour laquelle il ne prend que les pièces d'armure apparentes, et choisit de conserver sa « grosse chemisse de chanvre »<sup>587</sup>. Il lui suffit de s'équiper comme un chevalier pour en être un, selon lui, car il ignore alors tout des traditions rituelles de cette caste. De même Rainouart

---

<sup>580</sup>*Aliscans*, op. cit., p.264, v.3635.

<sup>581</sup>*Aiol*, chanson de geste publiée d'après le manuscrit unique de Paris par Jacques Normand et Gaston Raynaud, Paris, Firmin Didot, 1877, v.840.

<sup>582</sup>*Le Conte du Graal ou le roman de Perceval*, op. cit., v.107.

<sup>583</sup>*Aliscans*, op. cit., p.260, v.3569.

<sup>584</sup>*Aliscans*, op. cit., p.400, v.4321. Le terme « petit » ne peut pas ici prêter à confusion, dans la mesure où il est proche du terme « grant » (v.4321), qui lui décrit la taille du jeune homme.

<sup>585</sup>*Le Conte du Graal ou le roman de Perceval*, op. cit., p.90, v.954-955.

<sup>586</sup>*Le Conte du Graal ou le roman de Perceval*, op. cit., p.94-96, v.1037-1057.

<sup>587</sup>*Le Conte du Graal ou le roman de Perceval*, op. cit., p.100, v.1117.

appréhende pareillement la chevalerie, en y assimilant non pas l'armure brillante, mais le cheval :

« Prist le cheval, por ce que le vit grant.  
Dist Renoart : « Mout ai le cuer dolent  
Que cil gloton me vont si ramponant,  
Garçon me claiment, ribaut a pié trotant.  
Or monterés desus cest auferrant,  
Je seré chevalier desormés en avant » »<sup>588</sup>.

Si J. Subrenat<sup>589</sup> a bien raison d'affirmer que cet épisode illustre la lente reconquête de l'héritage volé à Rainouart, en voulant accéder au statut chevaleresque qu'il mériterait d'avoir par son hérédité, il nous semble que l'immédiateté du transfert doit davantage être interprétée comme une incompréhension du jeune homme que comme une volonté au long terme : en montant à cheval, en s'accaparant donc cet aspect plus traditionnel du guerrier, Rainouart passe en effet, symboliquement du moins, du statut de « garçon », c'est-à-dire d'enfant, à celui de guerrier adoubé. Mais l'utilisation de « désormés »<sup>590</sup>, en lien avec ce statut de cavalier, nous semble davantage illustrer la méprise du jeune « nice » qui associe le vêtement à l'état qu'il désigne. Ce procédé se retrouve d'ailleurs dans les premières laisses du *Moniage Rainouart I*, lorsque Rainouart s'empare du vêtement du moine :

« Estés, vasal ! Vos faites grant folie !  
Car me donés cele gone polie,  
Cel caperon ki sor vo cief norcie.  
Je vos donrai ceste cote entaillie  
Et cest bliaut de soie d'Amaurie ;  
Si serai moines a Bride l'abeïe »<sup>591</sup>.

Le narrateur insiste d'ailleurs sur le fait que Rainouart « bien samble moine dou cloistre »<sup>592</sup>. Face au portier, il confirme d'ailleurs cette méprise :

« Portier, la porte ouvrés.  
Jo ai les dras, moine serai rieulés ;  
Saint Julïen sera mes avoués,  
Et jou serai ses moines couronés »<sup>593</sup>.

---

588 *Aliscans*, op. cit., p.414, v.6432-6436.

589 *Aliscans*, op. cit., p.415.

590 *Aliscans*, op. cit., p.414, v.6436.

591 *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.4, v.34-39.

592 *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.6, v.74.

593 *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.10, v.176-179.

Le vêtement qu'a revêtu Rainouart n'est pas seulement un impératif pour être introduit auprès des moines, il lui permet, selon lui, d'être déjà des leurs. Perceval et Rainouart ont donc en commun de ne percevoir, au début de leur initiation, que l'aspect premier des choses, en leur associant, à tort, des symboles dont elles sont alors dénuées : car il est bien question, comme le confirme P. Gallais<sup>594</sup>, d'une initiation, et non d'une éducation. En effet, ni Perceval ni Rainouart n'ont réellement de mentor qui pourrait leur enseigner les coutumes et l'art du combat chevaleresque avant d'y être plus ou moins formés eux-mêmes par la force des choses. Tout ce qu'il sait, Rainouart l'a appris en observant les guerriers qui l'entouraient, mais sans en comprendre le sens, comme le prouve l'épisode dans lequel Bertrand tente de lui enseigner les principes de la charge chevaleresque<sup>595</sup>. Comme l'indique Chrétien de Troyes, Perceval, de la même manière que Rainouart, est tout à fait « nices et bestiaux »<sup>596</sup>.

De même, si leur façon de se comporter les fait passer pour des fous, leurs vêtements et leur allure tendraient à le confirmer : si nous avons vu que Rainouart, par ses habits usés et sa tête rasée, passait pour tel, il en va de même pour Perceval : d'une part tout d'abord par son origine, il est Gallois<sup>597</sup>, d'autre part car il porte en permanence, jusqu'à ce que Gornemant le lui fasse quitter, un habit qui l'identifie clairement comme un fou pour le public contemporain<sup>598</sup>.

Leur approche du combat, d'ailleurs, peut être appréhendée de la même manière. Perceval, loin s'en faut, n'est pas un héros « nice » véritablement singulier sous cet aspect : si, contrairement à d'autres figures de personnages naïfs romanesques (le Lionel de la *Première Continuation* du *Conte du Graal* par exemple), il n'est pas simplement un vide de connaissance à combler, car son initiation ne lui fournit aucunement de nouvelles qualités, mais développe celles qui lui sont déjà inhérentes, il nous semble en aller de même pour Rainouart. Tout comme Perceval passe du statut de sauvage mal dégrossi à celui de chevalier véritable, en préférant, parmi diverses

<sup>594</sup>Pierre Gallais, *Perceval et l'initiation*, op. cit., p.26.

<sup>595</sup>*Aliscans*, op. cit., p.374-384, v.5688-5884

<sup>596</sup>*Le Conte du Graal*, op. cit., p.108, v.1249.

<sup>597</sup>Ce qui passait pour être, dans le contexte du XII<sup>e</sup> siècle, la « tête de Turc » littéraire, l'équivalent du Belge pour le public français moderne.

<sup>598</sup>*Le Conte du Graal*, op. cit., p.56, v.460-469. On peut d'ailleurs noter que cet équipement de départ est récurrent dans la représentation que l'on se fait du personnage, puisqu'on le retrouve par exemple dans le *Parzival* de Wolfram von Eschenbach (livre III).

évolutions, à ses javelots la lance traditionnelle, les *Aliscans* tendraient à nous montrer une évolution similaire : Rainouart se définit avant tout comme « l'homme au tinel », il est indissociable de son « arme-totem », comme les javelots le sont de Perceval au début du *Conte du Graal*. Contrairement à la majorité des autres « nices », qui manient malgré leur naïveté lance ou épée, Rainouart et Perceval se démarquent par l'utilisation précoce d'armes non seulement peu chevaleresques mais aussi mal considérées : si nous avons déjà évoqué le statut du tinel de Rainouart au sein de la société médiévale, il en va de même pour les javelots, qui ne sont, après tout, qu'une forme archaïque de la noble lance. Qui plus est, ce sont des armes de jet, méprisés par la classe chevaleresque. Cependant, notons que s'ils en arrivent effectivement, au cours de leur initiation, à manier avec adresse les armes propres à la chevalerie, celles-ci ne semblent utiles qu'au niveau d'une certaine évolution sociale, plus idéologique que martiale, car dans le cas précis de ces deux « nices », ils sont parfaitement aptes à tuer, avec une grande efficacité, avec ces armes primitives : que l'on songe à la mort du Chevalier Vermeil, ou aux nombreux duels que Rainouart livre dans les *Aliscans*. Tous deux d'ailleurs, dans leur naïveté, vantent premièrement les mérites de leurs armes<sup>599</sup>, fort de leur maigre expérience guerrière, en dénigrant l'efficacité de lances et épées. G. Gros<sup>600</sup> pensait même pouvoir prouver la concordance dans les termes employés pour qualifier les attaques intuitives de ces deux figures de « nice » : là où Perceval « laisse aller lo javelot »<sup>601</sup> afin de tuer le Chevalier Vermeil, de même Rainouart « lesse la paume aller »<sup>602</sup>. Si l'idée est séduisante à première vue, il conviendrait de se pencher davantage sur le texte. Tandis que le jeune géant se fait maltraiter par les écuyers, l'un d'eux s'adresse à lui :

« Et dist li uns : « Or as tu dit que ber.  
 Renoart frere, quar m'apran a muser. »  
 A icest mot lesse la paume aller.  
 Ou haterel li va grant cop donner  
 Si que la sale fist totte resoner.  
 Dist Renoart : « Or puis trop endurer » »<sup>603</sup>.

<sup>599</sup>*Le Conte du Graal*, op. cit., p.38, v.196-201 ; *Aliscans*, op. cit., p.324, v.4757-4765.

<sup>600</sup>Gérard Gros, « Rainouart aux cuisines, ou : les Enfances d'un héros », dans *Burlesque et dérision dans les épopées de l'occident médiéval*, op. cit., p.116-117.

<sup>601</sup>*Le Conte du Graal ou le roman de Perceval*, op. cit., p.96, v.1067.

<sup>602</sup>*Aliscans*, op. cit., p.260, v.3590.

<sup>603</sup>*Aliscans*, op. cit., p.261.

Pour peu précise que soit la terminologie de la phrase, la logique narrative semble bien indiquer que c'est l'écuyer lui-même qui donne cette violente claque sur la nuque de Rainouart, ce qui provoque en retour la colère de ce dernier. La traduction de l'édition étudiée semble d'ailleurs le confirmer : le « il » ne pouvant renvoyer qu'à « l'un d'eux »<sup>604</sup>. Néanmoins, cela ne remet nullement en cause l'assimilation qui peut être faite de l'arme de prédilection de Rainouart, du type de la massue, et la manière dont il est présenté au début de son évolution. Le personnage d'Aiol semble néanmoins bien plus proche de Rainouart dans le ton qui accompagne certaines de ses actions : lors des épisodes dans lesquels le « nice » rencontre des Sarrasins, ses réactions (parler à un cadavre, et poursuivre son ennemi pour racheter sa lance) sont assez similaires au burlesque que l'on rencontre avec le personnage de Rainouart.

De fait, le personnage de Rainouart, sous cet aspect, pourrait parfaitement s'intégrer à une réflexion sur la réappropriation de traditions antiques, et particulièrement germaniques, en ce que le jeune géant, une fois fait chevalier, et donc *de facto* intégré au monde des « adultes », continue non seulement à rejeter les techniques chevaleresques que son statut devrait l'obliger à mettre en pratique (merci, cheval, charge, épée, etc...), mais persiste à utiliser les techniques des *juvenes*. Point de stratégie dans ses démarches, car rien ne vaut selon lui une franche charge, même à pied, sur les rangs ennemis, bien plus à même d'offrir l'immortalité de la gloire. On retrouvait déjà ces habitudes dans certaines tribus germaniques : Tacite, dans sa *Germanie*, relate combien nombreux étaient les guerriers Chattes qui choisissaient sciemment, malgré leur statut d'adulte, de conserver les techniques propres aux jeunes (charger en petits groupes sans cohésion), bien plus téméraires et risquées, mais plus susceptibles d'offrir prestige et butin. Rainouart se rapproche d'ailleurs en cela très fortement de Roland qui, choisissant malgré son rôle d'arrière-garde, d'agir à l'opposé, dirige les jeunes membres exaltés de la caste chevaleresque, à l'image d'un *Männerbund* germanique.

Le jeune Sarrasin démontre à de nombreuses reprises l'efficacité de son tinel, mais l'épée que Guibourc lui offre n'en apparaît pas moins providentielle en deux points : elle aide le héros au moment où son tinel lui fait défaut (il pourrait donc aussi y avoir symboliquement continuité), mais surtout elle permet à Rainouart de prétendre à

---

604 *Aliscans*, op. cit., p.414, v.6436.



la chevalerie à laquelle il n'a pas pu accéder jusque là. Ce n'est pas un hasard si le tinel se brise, de même que ses mauvaises habitudes disparaîtront lorsqu'il sera réellement adoubé chevalier en fin d'œuvre. Contrairement à la *Chanson de Guillaume*, qui se termine de manière assez brutale vis-à-vis de l'évolution personnelle du jeune géant, la chanson des *Aliscans* semble être entièrement tournée vers la volonté de prouver que si le géant Sarrasin peut effectivement être un adjutant de poids pour la Chrétienté, il ne saurait y être pleinement intégré qu'en rentrant lui-même dans les règles soumises : tout vainqueur total qu'il soit de la bataille des *Aliscans*, il ne doit pas moins en devenir réellement chevalier pour intégrer la noblesse française et la société féodale, en tant que vassal de Guillaume. L'évolution de Rainouart dans cette chanson s'achève donc sur la présentation d'un chevalier épique tout ce qu'il y a de plus classique, qui excelle non seulement dans le maniement du cheval (on se souviendra de sa tentative ultérieure à la réussite bien plus douteuse), mais aussi de la lance et de l'épée. Cette perspective, ainsi que cette évolution du personnage de Rainouart, qui ne sont présentes que dans *Aliscans*, nous semblent cependant d'autant plus curieuses que c'est justement cette chanson qui a été pensée comme partie d'un cycle, celui de la Geste Rainouart, alors même que le jeune homme n'y reprenait qu'à de très rares exceptions ses qualités chevaleresques héritées en toute fin de la chanson...

Il est cependant certain qu'*Aliscans* nous présente ce qui pourrait passer pour les « Enfances Rainouart », car c'est en effet dans cette chanson qu'il passe du statut de jeune homme non encore adoubé à celui d'homme, parfaitement intégré dans la société féodale. M. de Combarieu explique ainsi l'évolution du statut de l'« enfant » :

« On quitte l'enfance pour entrer dans un âge adulte défini par la maturité sociale : la tenure du fief et le mariage qui signifie la proche paternité. Les responsabilités alors endossées par le héros, tant vis-à-vis du seigneur (ou du souverain) de qui il tient sa terre, que vis-à-vis de potentielle dont il devient le chef définissent sa totale intégration dans l'univers féodal : homme sans terre et homme sans descendance, il conservait jusqu'alors un aspect de quasi-marginalité »<sup>605</sup>.

On retrouve parfaitement cela dans le cas de Rainouart, qui achève la chanson en étant non seulement « chasé », ayant la garde de Porpaillart en tant que vassal de Guillaume,

---

<sup>605</sup>Micheline de Combarieu, « Enfance et démesure dans l'épopée médiévale française », dans *L'enfant au Moyen Âge, Senefiance* n°9, publications du CUERMA, 1989, p.408.

mais il est aussi en état de « proche paternité », puisque, comme l'indique le texte, c'est cette nuit là que Maillefer fut conçu. De fait, Rainouart n'est plus qualifié de « bachelier » à partir de la scène finale dans laquelle il se fait adouber et qu'il épouse Aëlis, mais « chevalier »<sup>606</sup>, comme le confirment les Français, de même que les qualificatifs utilisés dans la *Bataille Loquifer* ou le *Moniage Rainouart I* ne sont jamais des termes évoquant le jeune âge. On peut cependant remarquer que les titres épiques habituellement attribués au héros pour le désigner en lieu et place de son nom sont proportionnellement bien moins nombreux dans le cas de Rainouart que dans celui de Guillaume par exemple dans ses chansons antérieures. Peut-être pourrait-on imputer cela à l'hybridité du géant Sarrasin, qui, bien qu'il agisse en « ber » tout au long des chansons, n'en a que rarement la prestance ?

Mais là où Perceval, de jeune gallois proprement ridicule, a su devenir l'archétype du parfait chevalier arthurien du XIIe siècle, en achevant sa *Bildung*, son initiation, le poète épique ne pouvait se permettre le même traitement, grâce à l'intime assimilation de Rainouart au registre burlesque. Le jeune Perceval servait de contraste, et le rire qu'il provoquait vient nettement trancher avec la noblesse qu'il symbolise par la suite, toute dénuée de rire et de comique. À l'inverse, tout du long, Rainouart reste un personnage ridicule : seule la brève fin des *Aliscans*, temps extrêmement court au regard de l'ensemble de la Geste Rainouart, le présente comme parfaitement intégré idéologiquement, socialement et martialement à la société féodale française. Contrairement à Maillefer, qui tient davantage du *puer senex* que du « nice », Rainouart conserve tout au long de sa vie une certaine naïveté, qui se veut le prolongement de son statut éphémère de « nice ». Mais, comme le souligne Chrétien de Troyes, « Molt grief chose est de fol apanre »<sup>607</sup>...

---

<sup>606</sup>*Aliscans*, op. cit., p.508, v.8111.

<sup>607</sup>*Le Conte du Graal*, op. cit., p.100, v.1125.

## Chapitre B : le guerrier démesuré

De tous temps, la civilisation occidentale a imposé à son idéal de la vie communautaire l'idée que l'Ordre et la Loi, associés à la Mesure, étaient un véritable impératif : comme le confirment les penseurs grecs et romains, l'ordre est le Bien. Ainsi de la pensée d'Aristote dans son *Éthique à Nicomaque* :

« Ainsi tout homme averti fuit l'excès et le défaut, recherche la bonne moyenne et lui donne la préférence, moyenne établie non relativement à l'objet, mais par rapport à nous. De même toute connaissance remplit bien son office, à condition d'avoir les yeux sur une juste moyenne et de s'y référer pour ses actes. C'est ce qui fait qu'on dit généralement de tout ouvrage convenablement exécuté qu'on ne peut rien lui enlever, ni rien lui ajouter, toute addition et toute suppression ne pouvant que lui enlever de sa perfection et cet équilibre parfait la conservant. Ainsi encore les bons ouvriers couvrent toujours les yeux fixés sur ce point d'équilibre. Ajoutons encore que la vertu, de même que la nature, l'emporte en exactitude et en efficacité sur toute espèce d'art ; dans de telles conditions, le but que se propose la vertu pourrait bien être une sage moyenne. Je parle de la vertu morale qui a rapport avec les passions et les actions humaines, lesquelles comportent excès, défaut et sage moyenne. Par exemple, les sentiments d'effroi, d'assurance, de désir, de colère, de pitié, enfin de plaisir ou de peine peuvent nous affecter ou trop ou trop peu, et d'une manière défectueuse dans les deux cas. Mais si nous éprouvons ces sentiments au moment opportun, pour des motifs satisfaisants, à l'endroit de gens qui les méritent, pour des fins et dans des conditions convenables, nous demeurerons dans une excellente moyenne, et c'est là le propre de la vertu : de la même manière, on trouve dans les actions excès, défaut et juste moyenne. Ainsi donc la vertu se rapporte aux actions comme aux passions. Là l'excès est une faute et le manque provoque le blâme ; en revanche, la juste moyenne obtient des éloges et le succès, double résultat propre à la vertu. La vertu est donc une sorte de moyenne, puisque le but qu'elle se propose est un équilibre entre deux extrêmes. [...] La vertu est donc une disposition acquise volontaire, consistant par rapport à nous, dans la mesure, définie par la raison conformément à la conduite d'un homme réfléchi. Elle tient la juste moyenne entre deux extrémités fâcheuses, l'une par excès, l'autre par défaut »<sup>608</sup>.

La notion de mesure n'existe donc pas en tant que telle dans le monde antique, mais apparaît sous la forme d'une réflexion sur le « juste milieu », et donc la « modération » et la « tempérance ». Mais de fait, les guerriers épiques, qu'ils soient antiques ou

---

608Aristote, *Éthique à Nicomaque*, II, 5-6, 1106b-1107a, tr. fr. Voilquin.

médiévaux, n'inscrivent leurs excès dans la narration que par comparaison avec une forme de norme, une certaine mesure.

## 1 - *Hybris et Sophrosyne*

Or, aussi bien durant l'Antiquité que durant le Moyen Âge, la mesure a été considérée comme une véritable vertu, un moyen pour toute société d'organiser ses habitants et ses institutions vers un but commun. Il convient donc de s'interroger sur les implications du comportement de nos chevaliers démesurés, et en particulier sur la façon dont ils s'intègrent (ou non) à une certaine forme de philosophie sociale. La démesure dont font preuve Guillaume et Rainouart, mais aussi plus largement Raoul de Cambrai ou Roland, était-elle blâmable, et pourquoi ? Était-elle au contraire la marque d'une certaine forme d'évolution (et de progression) interne des personnages, en particulier pour Rainouart, dont la démesure déborde même les excès habituels du genre ? Ou servait-elle un but bien plus important, tout comme on le retrouvera par la suite chez Rabelais et Molière ?

### - a) excès et tempérance

Depuis l'Antiquité, les penseurs Grecs ont défini la *sophrosyne*<sup>609</sup> comme un absolu :

« Toute vertu est fondée sur la mesure »<sup>610</sup>.

« La modération est la meilleure des choses »<sup>611</sup>.

Cette notion s'identifie à celle de mesure, de modération et de tempérance, et favorise l'avènement du *kosmos*, c'est-à-dire de l'harmonie. De fait, dès Platon, la Tempérance avait été hissée au rang de vertu cardinale, au même titre que la Prudence, la Justice et

---

609 Suivant les textes, les auteurs alternent entre les notions, relativement proches, de *Sophrosyne* et de *Phronésis*.

610 Sénèque, *Lettres à Lucilius*, LXVI : « *omnis in modo est virtus* ».

611 Cléobule de Lindos, maxime : « *metron ariston* »

le Courage, ce que le christianisme reprendra à son compte<sup>612</sup> à travers les concepts de vertus théologiques (foi, espérance, charité).

Dès lors, si l'ordre et l'harmonie sont le bien, l'*hybris*, l'excès et la démesure, et les débordements qu'il engendre, ne peuvent être considérés que comme les pires des péchés : il est donc tout entier pensé comme associé à la *thémis*, c'est-à-dire la justice immanente, car appelant nécessairement à une forme de punition. La faute de l'*hybris*, selon l'idéologie grecque, serait donc un affront fait au divin et non à l'homme, en se dressant quelque part contre l'ordre cosmique<sup>613</sup>, l'harmonie universelle.

Le terme était énormément présent dans le registre de l'épopée antique, dont il semblait une constituante intrinsèque. On le retrouve par exemple très souvent dans les poèmes d'Homère, à travers notamment le personnage du roi d'Ithaque, Ulysse. J.-F. Mattéi définit ainsi cette notion :

« Le terme d'*hubris* [...] signifie la violence injuste, l'insolence et l'outrage, c'est-à-dire la démesure passionnelle dans les paroles comme dans les actions »<sup>614</sup>.

N. Fisher développe cette définition :

« L'*hubris* est essentiellement la grave atteinte à l'honneur d'un autre, ce qui est susceptible de causer la honte, et conduire à la colère et des tentatives de vengeance. L'*hybris* est souvent, mais en aucun cas nécessairement un acte de violence, il est essentiellement activité délibérée, et le motif typique d'une telle action de déshonneur, c'est le plaisir d'exprimer un sentiment de supériorité, plutôt que par la contrainte, le besoin ou le désir de richesse »<sup>615</sup>.

L'épisode d'Ulysse et de son *gab* final à l'égard du pauvre Polyphème l'illustre parfaitement.

Cette démesure, néanmoins, est dès la tradition antique fortement liée à l'idée d'injustice, et appelle donc en réaction un châtiment mérité, bien souvent de la main des dieux, sous la forme de Némésis. De manière plus générale, c'est donc un « refus de la condition humaine en niant la limite qui sépare les mortels des immortels »<sup>616</sup>.

---

612 On peut le voir notamment chez Saint Augustin et Saint Thomas d'Aquin.

613 Le fameux « connais-toi toi-même » du temple de Delphes y fait clairement référence.

614 Jean-François Mattéi, *le sens de la démesure*, Paris, Sulliver, 2009, p.27.

615 Nick Fisher, *Hybris, a study in the values of honour and shame in Ancient Greece*, Warminster, Aris & Philipps, 1992, p.1.

616 Jean-François Mattéi, *le sens de la démesure*, Paris, Sulliver, 2009, p.28.

Selon cette idée, l'orgueil est donc une volonté de transcendance, de dépassement, et est présenté comme une qualité qui se devrait de rester de l'ordre du divin, comme le démontrent les chutes successives des différentes races humaines métalliques (en particulier argent, bronze et héros) présentées par Hésiode dans *Les Travaux et les Jours*.

Les épopées antiques, et plus particulièrement les épopées homériques, présentent invariablement de tels comportements, véritables effets de catastrophe du genre : ainsi des colères d'Ulysse, d'Achille ou d'Héraclès, mais aussi de certains dieux eux-mêmes, comme Apollon<sup>617</sup>. Et si J.-F. Mattéi avance que l'épopée antique « a eu pour but de réaliser une sorte de *catharsis* [...] en sublimant le désordre de l'*hybris* dans l'ordre de la *diké* »<sup>618</sup>, on peut se demander s'il n'en va pas de même pour la chanson de geste, dont on connaît la propension à la démesure, dans laquelle la grande majorité des conflits féodaux sont réglés pour afficher un retour à l'ordre final, par la mort, la pénitence, ou le départ en croisade.

Bien davantage que le *furor*, centré sur l'aspect sacré du combat exclusivement, et sur lequel nous reviendrons, l'*hybris*, par son aspect général, est intrinsèque au genre épique qui raffole des excès héroïques.

De même dans la tradition théologique médiévale, l'orgueil, et plus particulièrement l'*hybris*, a été considéré comme un des pires péchés qui soient : n'est-il pas présent, de manière évidente, à travers l'épisode de la chute d'Adam et Ève du jardin d'Éden, ou de celui de la tour de Babel ? Dans le cas présent, l'*hybris* est bien une volonté de l'homme de dépasser sa condition, et de devenir l'égal de Dieu, comme le propose justement le Serpent à Ève : cela revient donc à bafouer l'ordre divin.

---

<sup>617</sup>L'idée que l'*hybris*, en tant que démesure coupable à l'égard de l'ordre divin, soit lui-même commis par un dieu peut paraître paradoxale, mais a été parfaitement mise en lumière par Pietro Citati, dans son chapitre d'ouverture de *La Mente colorata* : « Le dieu qui devait proscrire la démesure péchait par démesure. Comme les Grecs le savaient fort bien, cette mesure qu'ils prisait tant naissait de l'excès, et la pureté naissait de l'impureté et de la faute. Il fallait un dieu violent, emporté, pécheur, assassin, pour répandre sur la terre l'équilibre dans la morale, le respect des limites, la paix de l'esprit, le geste qui pacifie et réconcilie, l'harmonie souveraine de la cithare : comme si, par une métamorphose incompréhensible, ce qui était violent dans le monde divin devenait souverain et harmonieux dans le nôtre ». P. Citati, *La Mente colorata. Ulysse e l'Odissea*, traduction *La Pensée chatoyante*, Paris, Gallimard, 2004, p.14.

<sup>618</sup>Jean-François Mattéi, *le sens de la démesure*, Paris, Sulliver, 2009, p.47.

### - b) « Mielz valt mesure que ne fait estultie »

La société médiévale, dans ses rapports au couple notionnel tempérance/débordement peut apparaître comme fondamentalement paradoxale. Au sein même de la littérature, on nous vante aussi bien les bienfaits de la tempérance pour vivre en société que ceux du débordement, parfois nécessaire à une forme de *catharsis*. Le cas de la chanson de geste illustre d'ailleurs parfaitement cette dichotomie au niveau guerrier, en se faisant somme toute l'écho des débats théologiques de l'époque : la guerre peut-elle être bénéfique, la conversion par les armes est-elle efficace, comment faut-il traiter les vassaux félons, et que faire face à l'injustice du roi ? Mais les réponses apportées semblent (à première vue) parfois totalement contradictoires, non seulement d'une œuvre à une autre, mais aussi dans certaines œuvres elles-mêmes. Que penser ainsi du couple Roland/Olivier, dont les valeurs principales semblent totalement antithétiques, ou encore de celui Raoul/Bernier ? Ainsi, de manière à éclairer le fonctionnement et le rayonnement axiologique de la démesure de Guillaume et Rainouart, il convient de s'interroger sur ce que la scène générique épique, qui porte à son paroxysme la célébration du guerrier et de la violence, présente comme des débordements néfastes ou comme une démesure salvatrice, ainsi que sur les notions, aux nombreux échos, de folie, de prouesse, et de sagesse.

Comme le soulignent E. Baumgartner et L. Harf-Lancner, « l'épopée est en quelque sorte le laboratoire de tous les excès »<sup>619</sup>. Outre Guillaume et Rainouart, les guerriers épiques se distinguent constamment par leurs débordements, et par leur démesure : que l'on songe par exemple à Roland, Raoul, voire même Ogier, Girard ou Charlemagne lui-même. Néanmoins, chaque œuvre se fait le vecteur de cette discussion, et apporte, pour un temps, une réponse : la *Chanson de Roland*, par exemple, illustre cette opposition en présentant Roland, jeune chevalier qui agit avec une démesure suicidaire, en regard de son ami Olivier, dont la prudence égale la sagesse. Que penser dès lors de l'acte et de la mort finaux de Roland, sublimes, et qui consacrent la valeur du jeune chevalier français, héros de la chanson, tout en le

---

<sup>619</sup>Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner, *Raoul de Cambrai : l'impossible révolte*, op. cit., p.95.



présentant comme seul responsable du désastre qui est narré ? La conduite de Roland est-elle blâmable, et surtout blâmée par le narrateur de la chanson ? Et l'orgueil et la démesure ?

M. de Combarieu distingue quatre types de « héros démesurés »<sup>620</sup> :

- les héros de chansons qui mettent en scène des guerres féodales (les Lorrains, Raoul de Cambrai)
- les vassaux en rébellion contre leur suzerain/souverain (Girart de Roussillon, Girart de Vienne, Ogier le Danois, Renaut de Montauban)
- les héros qui déploient leur démesure contre les païens (Roland, Vivien)
- les renégats qui défient Dieu (Isembart)

Notons que dans ce découpage, ni Guillaume ni Rainouart, qui devraient à juste titre rentrer dans la troisième division (ennemis des païens), n'y figurent : faut-il comprendre qu'aucun de ces guerriers ne rendre parfaitement dans le cadre de cette division ? Si le personnage de Guillaume peut paraître, à l'image d'autres comme Bernier, passablement ambigu grâce à leur utilisation aussi bien contre des barons félons que contre des Sarrasins, le personnage de Rainouart est bien plus problématique, car peu adapté à une catégorisation de ce type. S'il est en effet avant tout défini comme l'ennemi mortel des païens, sa démesure, contrairement à une grande partie des guerriers épiques, ne se limite pas seulement à la seule scène du champ de bataille : il déborde en tous sens et de tout temps, vis-à-vis des différentes classes sociales, de sa famille, de ses ennemis comme de ses alliés, faisant fi des normes chevaleresques et féodales.

Roland, qui entre dans la catégorie des ennemis des païens, est resté dans les mémoires grâce à la catastrophe qui est une conséquence de son orgueil démesuré : néanmoins, notons que le terme de « desmesure » n'apparaît pas dans l'œuvre, contrairement à bon nombre de chansons postérieures. On qualifie la conduite du chevalier de « folie » ou de « prouesse », selon le point de vue adopté. Ainsi des nombreux commentaires du narrateur, qui met en valeur l'orgueil de Roland, ou ceux,

---

<sup>620</sup>Tableau tiré de : Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner, *Raoul de Cambrai : l'impossible révolte*, op. cit., p.96.

plus tranchés, d'Olivier, qui assure que « Mieltz valt mesure que ne fait estultie »<sup>621</sup> : la « témérité » de Roland se traduit bien par une démesure comportementale. En cela, il traduit parfaitement la dichotomie présente à travers les deux personnages principaux de la chanson, par lesquels s'affrontent deux conceptions opposées de l'action : la démesure et la tempérance.

Mais il s'agit surtout, dans le cas de cette chanson, d'une différence d'appréciation de la conception même de la démesure : pour Roland, la démesure est « proece », et la « folie » serait justement de ne pas agir comme il l'a fait. Être preux, être un vrai chevalier de Dieu, c'est pour Roland dépasser les limites du courage humain pour atteindre un idéal incompréhensible pour qui n'y est pas réellement initié : d'où les désapprobations d'Olivier qui, tout en marquant fortement son désaccord (sonner du cor étant présenté comme « legerie » par l'un, comme « sens » par l'autre), est néanmoins sensible à la valeur de l'acte de son frère d'arme, ou encore les très nombreuses marques de respect marqués par le narrateur, et la consécration finale du personnage ; car à la sagesse toute humaine et matérialiste d'Olivier, qui trouve du reste correspondant chez les Sarrasins, s'oppose la sagesse du chevalier de Dieu. Car la folie de Roland a quelque chose de transcendant, elle s'approche d'une « déraison sacrée », selon les mots de J. Dufournet, et c'est justement elle-même qui consacre l'élection de Roland. La vision du monde de Roland n'en est donc pas moins cohérente que celle d'Olivier : pour un héros, il serait impensable d'agir autrement, et tout le pragmatisme d'Olivier n'y changera rien. C'est la discussion sur le parfait « vasselage » qui est ici menée à son paroxysme, en offrant à voir deux visions antagonistes de ce rôle, pourtant parfaitement légitimes toutes deux selon la pensée médiévale<sup>622</sup>. Ainsi, le débat sur la mesure et la démesure se double d'une réflexion sur la « sagesse » et la « folie ».

On rencontre d'ailleurs cette dissension entre deux chevaliers au sein du *Couronnement de Louis*, mais de manière bien moins prononcée. En effet, on retrouve quelque chose du pragmatisme d'Olivier à travers le personnage de Bertrand, le neveu de Guillaume, tandis que ce dernier, à l'image de Roland, court constamment devant le danger. Cette divergence de point de vue s'illustre notamment lors de l'épisode de la mort de Richard :

---

<sup>621</sup> *La Chanson de Roland*, op. cit..

<sup>622</sup> Voir à ce sujet le débat qu'ouvre F. Goyet dans *Penser sans concepts, Fonctions de l'épopée guerrière*, op. cit., p.277-287.

« Oncles Guillemes », ce dist Bertrans li ber,  
« Le semblant faites plus ne volez durer.  
-Niés », dist Guillelmes, « merci te vueil rover,  
Car en grant peine vueil ma jovente user.  
Ainz que cist reis n'ait ses granz eritez »<sup>623</sup>.

La logique de Bertrand, de la même manière qu'Olivier, voudrait qu'un chevalier évite le danger lorsque les chances lui sont défavorables : en l'occurrence, trois chevaliers face à dix. Mais pour Guillaume, l'important n'est pas là : pour lui, il convient d'aider constamment à asseoir l'autorité du jeune Louis, alors que ses barons lui font défaut. Il n'est donc pas question ici réellement d'orgueil ni de démesure, mais de devoir, voire selon Guillaume, de justice. C'est d'ailleurs dans cette logique qu'il faut comprendre l'acharnement de Guillaume à soutenir Louis, alors même que ses proches lui enjoignent de le laisser à son triste sort :

« Bertran apele: « Sire niés, entendez:  
Por l'amor Deu, quel conseil me donez?  
Li reis mes sire est toz deseritez.»  
Respont Bertrans: « Car le laissez ester.  
Car laissons France, comandons l'a malfé,  
Et cestui rei, qui tant est assotez;  
Ja ne tendra plein pié de l'erité.»  
Respont Guillelmes: « Tot ce laissez ester:  
En son servise vueil ma jovente user » »<sup>624</sup>.

D'une manière très proche de celle de Roland, Guillaume ne fait pas preuve d'orgueil dans l'accomplissement de ses tâches, mais d'une implacable conscience éclairée du rôle qu'il a à jouer. L'analyse du vocabulaire utilisé pour qualifier le baron d'Orange est d'ailleurs intéressant à cet égard, en regard de celui qu'on attribue à ses ennemis. Constamment, les opposants de Guillaume, et plus particulièrement les chevaliers chrétiens qui ne respectent pas l'autorité du jeune roi Louis, sont qualifiés d'« orgueilleux » : ainsi par exemple d'Arnéis<sup>625</sup> et d'Acelin<sup>626</sup>, tandis qu'à travers ses qualificatifs épiques, ce sera, comme nous l'avons vu, la mesure et la sagesse de Guillaume qui seront essentiellement mises en valeur.

Mais le problème ne se pose jamais réellement de cette manière dans le cas de

---

623 *Le Couronnement de Louis*, op. cit., p.69, v.2210-2214.

624 *Le Couronnement de Louis*, op. cit., p.83-84, v.2666-2674.

625 *Le Couronnement de Louis*, op. cit., p.4, v.100.

626 *Le Couronnement de Louis*, op. cit., p.58, v.1838.

Guillaume et Rainouart, car si leurs actes les poussent parfois à commettre quelques excès, la logique des œuvres et les commentaires soutenus du narrateur les protège de tout blâme. Si les débordements de Guillaume sont constamment atténués (quand ils ne sont tout simplement pas valorisés !) par son souci principal de gloire de la Royauté, ceux de Rainouart, au contraire, le sont bien souvent par ses effets : lorsqu'il tue sans aucun remords les chrétiens qui le dérangent, lorsque son comportement tend presque au blasphème, toute la portée négative de ses actes est réduite à néant par le rire sous-jacent présent dans chacune de ses actions. Et même le caractère mélancolique qu'il affiche parfois face à la perte de ses proches ne peut jamais vraiment le priver de son rôle comique et carnavalesque.

Mais le personnage de Roland semble se réclamer d'une tradition guerrière bien plus archaïque, bien plus proche de celle des *Männerbund* germaniques que de la caste chevaleresque. Le problème de la démesure de Roland, malgré le statut de chevalier et son rôle d'arrière-garde de celui-ci et donc la question de sa faute, ne doit pas être mise sur le même plan que celui des autres guerriers épiques. Les valeurs de Roland sont d'un ordre tout autre que celles du chevalier du XIIe et du XIIIe siècle : malgré le fait qu'il a causé la mort de centaines de ses pairs, Roland, selon son mode d'appréhension du monde et ses valeurs, n'a commis aucune faute, bien au contraire. Il a agi comme tout champion épique se devait de le faire, car là est sa conception de la « proece ». La *Chanson de Roland* ne met-elle pas en scène, paradoxalement, le récit d'un *Männerbund* exalté de *juvenes* qui se lance à l'assaut de l'ennemi en tant qu'avant-garde ? Tout comme les rôles de Rainouart et de Guillaume doivent être bien distingués dans la *Bataille Loquifer* et le *Moniage Rainouart*, le premier agissant en tant que champion (micro-niveau mais à valeur collective) et le second en tant que *dux bellorum* (macro-niveau), le rôle de Roland doit être replacé dans son contexte : s'il domine effectivement la scène littéraire et le champ de bataille, il n'est en rien un général, et la portée de ses actes doit être appréciée en tant que telle. N'agissant qu'à un niveau individuel, selon un idéal guerrier que les valeurs chevaleresques auront tôt fait de supplanter, Roland n'a rien fait qui ne saurait être blâmé. En cela donc, Guillaume et Rainouart, parfaitement ancrés dans une époque où les valeurs chevaleresques font figure de véritable *credo*, se distinguent très fortement de Roland, correspondant à diverses phases de l'évolution du guerrier médiéval, dont les valeurs sont parfois

totalement opposées.

Le problème de la démesure se retrouve, de manière encore plus forte, dans *Raoul de Cambrai*, « une tragédie de la perte du sens » selon les termes de D. Boutet<sup>627</sup>, et bien que la manière de poser la question soit différente, par l'opposition des agissements des personnages principaux, le débat reste le même. Dès le début de la chanson, le narrateur insiste, en reprenant pratiquement les mots d'Olivier dans la *Chanson de Roland*, sur la folie de la démesure :

« Hom desreez a molt grant painne dure »<sup>628</sup>.

Par la suite, cette idée sera reprise plusieurs fois, notamment par Eudes, un des frères de Vermandois :

« Hons sans mesure, [il] ne vaut un alier »<sup>629</sup>.

Mais contrairement à Roland, Raoul n'est pas seulement preux, il a poussé trop loin la *fortitudo* jusqu'à une forme d'orgueil maléfique et impie qui se profile timidement après un portrait idyllique du jeune chevalier :

« S'en lui n'eüst un poi de desmesure  
mieudres vasals ne tint onques droiture,  
mais de ce fu molt pesans l'aventure :  
hom desreez a molt grant painne dure »<sup>630</sup>.

M. B. Garcia met justement en évidence le fait que cette démesure tragique précipitera invariablement tous les événements néfastes de l'a chanson :

« Le caractère inévitable du *fatum* se fait ici évident dans la mesure où la réconciliation des deux lignages est impossible ; c'est pourquoi la guerre et les actions démesurées du héros deviennent de plus en plus cruelles. Il n'existe en effet aucun moyen d'éviter la mort de Raoul, laquelle, comme chez tous les héros en proie à la démesure, se présente comme l'unique solution – mais peut-on parler de solution pour un héros tragique ? – du conflit »<sup>631</sup>.

---

627D. Boutet, *Raoul de Cambrai entre l'épique et le romanesque*, Littérales n°25, 1999, p.5.

628*Raoul de Cambrai*, op. cit., p.54, v.323.

629*Raoul de Cambrai*, op. cit., p.150, v.1924.

630*Raoul de Cambrai*, op. cit., p.54, v.320-323.

631 Mario Botero Garcia, « Le personnage de Raoul dans *Raoul de Cambrai* ou le *fatum* héroïque d'un chevalier démesuré », dans *Cahiers de recherches médiévales*, 6, 1999, mis en ligne le 11 janvier 2007, p.7.

Raoul se distingue néanmoins de la quasi-totalité des autres guerriers démesurés en ce qu'il ne sort jamais réellement de sa démesure, ce qui ne l'empêche pas, dans une moindre mesure, de prendre conscience avant sa mort de sa folie : comme le souligne J.-C. Payen, « il est intolérable que soit damné un héros dont le prestige a captivé l'auditoire »<sup>632</sup>. La démesure de Raoul en vient à prendre des formes diverses, et l'amène à violer l'ensemble des solidarités institutionnelles et divines : par sa démesure, il se coupe de son lignage (malédiction de sa mère), de son vassal (frapper Bernier), du Royaume (en portant atteinte, par ses démarches, à la dignité royale), et de Dieu (blasphèmes et incendie), les quatre types de solidarité dégagés par M. de Combarieu. Il se distingue en cela de Guillaume, dont les liens sont aussi solides que nombreux (la solidarité du lignage des Aymerides fait souvent figure d'exemple dans la chanson de geste), mais aussi de Rainouart : celui-ci, bien que totalement coupé de son lignage d'origine, voue une indéfectible loyauté à sa nouvelle famille, en particulier Guillaume et Guibourc. Par sa naïveté de plus, le fait que toute considération sur les conséquences de ses actes sur le prestige de la Royauté soit absent ne le coupe pas nécessairement de tout lien vassalique : c'est en bon vassal qu'il répond promptement aux exigences de Guillaume.

Qui plus est, la force et la solidarité du lignage, véritablement exacerbés dans *Raoul de Cambrai*, profitent à la propagation de la démesure, non plus à un simple niveau individuel, mais collectif. Dès la mort de Raoul, c'est une guerre de clans portés aux excès à laquelle on assiste. Cette attitude contraste donc particulièrement avec le lignage des Aymerides qui, bien que totalement solidaires, comme le prouvent les nombreuses aides apportées par les frères de Guillaume au long des chansons, prennent toujours bien soin de nuancer leurs coups de têtes. Ainsi dans *Aliscans* : alors que l'honneur de Guillaume vient d'être bafoué par le roi, sa propre mère propose de s'armer et de l'aider sur le champ de bataille, volonté qui sera calmée par Aymeri.

À l'inverse, quelques laisses plus tard, Hernaut et Aymeri menacent l'autorité royale, tandis que ce dernier annonce que « plessier doit l'en orgueilleus et felon »<sup>633</sup>. Alors qu'il apparaît clairement que le bon droit est du côté des Aymerides, il peut sembler étonnant de trouver pareils propos dans la bouche de vassaux qui viennent de

---

632J.-C. Payen, « les épopées e la démesure », dans *l'Orgueil a desmesure, études sur Raoul de Cambrai*, Orléans, Paradigme, 1999, p.222.

633*Aliscans*, op. cit., p.256, v.3496.

menacer leur roi et sa couronne. Il n'en est rien, car telle était l'attitude de Louis, dont l'orgueil et la vanité nuisaient à la majesté, tout en trahissant sa fonction sacrée : en n'agissant plus comme un roi, il était récréant. Ce n'est donc pas tant une question de démesure qui est traitée à travers le lignage des Aymerides, car à aucun moment ils n'attaquent la dignité ni la fonction royale, contrairement à Raoul, qui bafoue toutes les autorités.

Mais la question de la démesure n'en est donc pas réellement une à travers la chanson de *Raoul de Cambrai*, qui montre jusqu'à quels excès peut amener le péché d'*hybris* : tout tragique que soit le personnage, et totalement conditionné par la nécessité, il doit payer pour son crime, car contrairement à la *Chanson de Roland*, qui semblait (en apparence) hésiter entre prouesse et folie, les actes de Raoul ne sont jamais valorisés, ni par le narrateur, ni par son entourage : on reconnaît effectivement sa valeur, incontestable, sur le champ de bataille, mais la portée de ses actes n'est jamais portée aux nues. Comme le soulignent E. Baumgartner et L. Harf-Lancner<sup>634</sup>, la démesure ne relève ici que de deux registres à travers le vocabulaire utilisé : l'excès et la folie. Raoul, bien que totalement dépassé par les événements, incarne une forme de démesure néfaste et destructrice, qu'essaye de contrebalancer, en pure perte, la tempérance (ne pourrait-on parler ici d'abnégation ?) de Bernier. On peut d'ailleurs distinguer les derniers instants de Raoul et Roland. Ce dernier voit son âme portée par anges et saints au Paradis :

« Li quens Rollant se jut desuz un pin ;  
Envers Espagne en ad turnet sun vis.  
De plusurs choses a remembrer li prist,  
De tantes teres cum li bers cunquist,  
De dulce France, de shumes de sun lign,  
De Carlemagne, sun seignor, kil nurrit ;  
Ne poet muer n'en plurt e ne suspirt.  
Mais lui meïsme ne volt mettre en ubli,  
Cleimet sa culpe, si priest Deu mercit :  
[...]  
Sun destre guant a Deu en puroffrit.  
Seint Gabriel de sa main l'ad pris »<sup>635</sup>.

Le cas de Raoul est plus problématique :

---

634Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner, *Raoul de Cambrai : l'impossible révolte*, op. cit., p.107.

635La *Chanson de Roland*, op. cit., p.176-178, v.2375-2390.



« Au tor senestre trestorne le destrier  
et el poing destre tenoit son branc d'acier  
et fier R[aul], ne le vost esparnier,  
parmi son elme qe il vost empirier :  
la maistre pierre en fist jus trebuchier,  
trenche la coife de son hauberc doublier,  
en la cervelle li fist le branc baignier.  
Ne li fu sez, ains prist le branc d'acier,  
dedens le cors li a fait tout plungier.  
L'arme s'en part del gentil chevalier ;  
Damedieus l'ait, se onn l'en doit proier »<sup>636</sup>.

Point d'anges ni de saints ici, ni même de certitude de la part du narrateur, qui n'émet qu'un souhait, bien incertain quant à sa réalisation : ce n'est qu'une fois sa défaite totale que le chevalier se repent, de la même manière qu'Isembart. On est donc bien loin non seulement de la fin sublime de Roland, mais aussi de celle de Guillaume et Rainouart, dont les âmes montent au Ciel accompagnées par les anges.

Au niveau de la démesure, le cas de Raoul est particulièrement mis en valeur, et ce qui le distingue justement des autres démesurés, c'est bien cet orgueil qui défie les lois humaines et divines, cet *hybris* qui avait déjà causé la perte de l'Humanité selon la *Genèse*.

Bien davantage, la problématique de la démesure est discutée à travers le personnage du jeune Vivien, qui réunit et exacerbe, à la manière d'un Roland guillelmien, les qualités et les défauts de la jeunesse guerrière. On connaît parfaitement la mort sublime de Vivien, notamment grâce aux nombreuses versions que l'on rencontre dans plusieurs chansons, mais la *Chevalerie Vivien* a le mérite de mettre en évidence la place qu'occupe la démesure, et l'orgueil qui en est à l'origine, dans le comportement du jeune chevalier. La chanson s'ouvre ainsi sur la formulation du vœu bien connu, du « covenant », de Vivien, qui aura par la suite de bien funestes conséquences : il ne fuira jamais devant aucun Sarrasin<sup>637</sup>. Notons que dès le départ, Guillaume s'oppose à ce vœu :

« Neis », dist Guillelmes, « petit me durerez !  
Ja n'est il home qui de mere soit nés  
Qui puist sofrir ce que vöé avez !  
Neis », dist Guillelmes, « le veu laissez ester ;

<sup>636</sup>Raoul de Cambrai, *op. cit.*, p.214, v.2968-2978.

<sup>637</sup>La Chevalerie Vivien, *op. cit.*, p.206, v.12-22.

Trop estes jones et de petit aé.  
 S'il aveint chose que en bataille entrez,  
 Quant leus sera, beaus neis, si retornez,  
 Si con je faz quant je sui encombrez ;  
 Je n'atant mie que je soie afolez.  
 Qui soi oblie il est musars provez ;  
 Bone est la fuie dont li cors est sauvez »<sup>638</sup>.

Le comportement que décrit Guillaume est d'ailleurs celui qu'il adopte lui-même durant la première partie des *Aliscans*, lorsqu'il tente de rejoindre Orange après le massacre de ses troupes et la mort de Vivien : débordé par les hordes ennemies, il se voit contraint de fuir le champ de bataille en se déguisant en Sarrasin. Une conduite raisonnable, mais qui passerait, aux yeux de Vivien, pour de la couardise. Car ici s'opposent deux conceptions antagonistes de la bravoure guerrière et du rôle du chevalier Français : si Guillaume, plus habitué aux rigueurs et à la réalité concrète de la guerre contre les Sarrasins, se pose comme un vétéran prudent, prudence accentuée par son statut de personnage âgé, il n'en va pas de même pour Vivien, dont le statut de « *Juvenis* » le pousse constamment à rechercher l'action et la bravoure au plus fort de la mêlée. On retrouve d'ailleurs ici le débat, déjà présent dans la *Chanson de Roland*, du rôle du chevalier Français, et du devoir qu'il a envers ses troupes : Vivien, tout comme Roland, se considère avant tout comme un guerrier isolé, totalement détaché de la responsabilité non seulement de la vie de ses troupes, mais aussi de l'avancée de la guerre livrée contre Desramé. À aucun moment il ne prend conscience que ses actes lui sont dictés par l'orgueil exacerbé et individualiste, bien que totalement courant, d'un jeune chevalier en herbe. À l'inverse, Guillaume se distingue constamment des autres chevaliers épiques par sa parfaite assimilation de son rôle et de son devoir de chevalier : dans la première partie des *Aliscans*, malgré quelques signes de peur mis en évidence et rapidement excusés par le narrateur, les actes de Guillaume ne sont jamais la conséquence d'une éventuelle couardise. Bien au contraire, il sait qu'en tant que baron, en tant que chef de guerre, il a un rôle à jouer qui lui interdit la mort, simple et sublime, que tout noble chevalier est en droit d'attendre sur le champ de bataille : ce n'est pas pour sauver sa vie qu'il fuit, mais pour préparer une contre-attaque qu'il sait être le seul à même de mener, pour le bien du roi et celui de la France.

Le clivage entre ces deux conceptions s'agrandit encore lorsque la démesure de

---

<sup>638</sup>La Chevalerie Vivien, op. cit., p.208, v.23-33.

Vivien le pousse à renouveler son serment, en le jurant non plus devant Guibourc ou Guillaume lui-même, mais devant Dieu uniquement<sup>639</sup>. L'évolution de cette chanson est un débat sur la démesure et ses conséquences, notamment à travers la présentation de couples de guerriers aux opinions divergentes, comme c'était déjà le cas dans la Chanson de Roland, à travers le héros éponyme, symbole de la démesure, et Olivier, qui se veut plus raisonnable. Et si la mise en place du serment et le conflit entre Guillaume et son neveu fait davantage ressortir l'écart entre « jeunes » et « vieux », le même débat se poursuit avec Girart, qui, tout comme Guillaume, qualifie Vivien de « neis »<sup>640</sup> : il serait insensé de combattre les Sarrasins à dix contre un, ce à quoi Vivien répond, comme un *leitmotiv*, « Nos somes jone et domoiseax de pris »<sup>641</sup>. Sa démesure s'illustrera alors à plusieurs reprises sur le même modèle de l'orgueil guerrier lié à la jeunesse : à travers sa volonté initiale d'attaquer les Sarrasins malgré une écrasante infériorité numérique, à travers sa fuite présentée sous forme de conquête, et enfin à travers son ultime attaque sans l'aide des renforts apportés par Guillaume.

Cependant, bien que l'idéologie aristocratique médiévale puisse blâmer Vivien pour sa démesure, la fin du jeune homme éclipse pourtant tout reproche qui pourrait lui être fait. Comme le souligne J. Frappier, « sa démesure est blâmée, mais la grandeur de son sacrifice ne cesse d'être exaltée »<sup>642</sup>. Tout comme c'est le cas avec Rainouart, Guillaume est un miroir permettant de juger ses pairs à l'aune de sa propre valeur : à travers la *Chevalerie Vivien*, on assiste à la concrétisation de deux manières antagonistes de servir son roi : le sacrifice de Vivien s'oppose à l'abnégation de Guillaume. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que Guillaume d'Orange soit un des rares héros épiques à parvenir à un âge aussi avancé que celui qu'il a lorsqu'il décide de se retirer dans son ermitage : le baron est un pilier de la geste, dont la démesure se veut avant tout comportementale, et ne déborde jamais sur le cadre de ses préoccupations féodales. Il sait servir davantage la royauté par sa permanence.

---

639 *La Chevalerie Vivien*, op. cit., p.208, v.38.

640 *La Chevalerie Vivien*, op. cit., p.244, v.367.

641 *La Chevalerie Vivien*, op. cit., p.246, v.379.

642 Jean Frappier, *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange, tome I : La Chanson de Guillaume, Aliscans, la Chevalerie Vivien*, op. cit., p.284.

### - c) *fortitudo et sapientia*

Mais les actes de Guillaume et Rainouart sont-ils réellement de l'ordre de l'*hybris*, ou de celui d'une démesure tout autre, propre à la chanson de geste ? N. Fisher met justement en avant le fait que dans le cas de l'épopée, c'est précisément l'idée de déshonneur volontaire, de volonté de bafouer l'orgueil d'une autre personne qui importe. Une simple connaissance des agissements de Rainouart dans la *Chanson de Guillaume*, *Aliscans* et la *Bataille Loquifer*, suffit à l'exclure de cette catégorie de personnages dont l'orgueil les pousse à défier les lois divines. En effet, si celui-ci fait preuve d'une démesure qui dépasse celle des autres chevaliers, l'aspect réellement volontaire, souhaité, de ses actions, rendrait le comique du personnage caduc : il est tout entier tourné vers l'erreur, la chute, et l'involontaire. La pulsion. Un épisode se distingue, dans lequel Rainouart, se sentant insulté par le dédain de Picolet qui vient en émissaire réclamer à Guillaume la restitution d'Orange et Guibourc, se venge de cet affront :

« Mais, par celui qui est Deus apelés,  
ne fust por sou que salüé m'avés,  
et que mesage ne doit estre adesés,  
je vos fandroie et la bouche et lou neis. »  
Dist Picolés : « Ne seriés si ossés! »  
Renoars l'ot, si en fut aïrés;  
il lou saissit tres par mi les costés;  
bien lou geta .XXX. piés mesurés,  
por .I. petit que ses cuers n'est crevés »<sup>643</sup>.

On retrouve bien ici la volonté d'afficher sa supériorité, exacerbée d'autant plus que c'est un quasi géant qui s'en prend à un être de la taille d'un nain. Qui plus est, le geste de Rainouart se veut volontairement déshonorant, car il transgresse l'immunité habituellement réservée aux émissaires. Le dangereux « Vous n'oseriez pas ! »<sup>644</sup>, qui pousse justement Rainouart à l'excès, le prouve bien. Néanmoins, un détail, récurrent dans le cas de ce personnage, vient sauver Rainouart du péché d'*hybris* : immédiatement après avoir réalisé la portée de son acte, il s'en repent sincèrement :

« Dist Renoars : « Sire, c'est verités,

---

<sup>643</sup>La *Bataille Loquifer*, édition Barnett, *op. cit.* p.63, v.1199-1207.

<sup>644</sup>La *Bataille Loquifer*, édition Barnett, *op. cit.* p.63, v.1203.

or par Deu, sire, jou estoie obliés.  
Picclés, sire, or lou me pardonés ! »<sup>645</sup>.

Il se distingue donc fondamentalement en cela du personnage de Guillaume dans les chansons chronologiquement précédentes aux *Aliscans*, qui use couramment du rire moqueur et du *gab*<sup>646</sup>.

Néanmoins, le traitement qui est fait de Rainouart dans son *Moniage* est fondamentalement différent du point de vue de ses relations avec les autres personnages : de fait, il passe la première partie de l'œuvre en compagnie de moines, et non de chevaliers ou de Sarrasins. Rainouart multiplie les épisodes, cocasses, dans lesquels il ridiculise clairement ses interlocuteurs en les frappant, et en usant d'une forme de moquerie finale très proche du *gab* de Renart, Ulysse ou même Guillaume, et que J. Scheidegger définit comme « la raillerie marquant la victoire du décepteur sur sa victime ; parfois le rire tient seul lieu de *gab* »<sup>647</sup>. Ainsi par exemple de son entrée dans le monastère, et de son altercation avec le portier :

« Dist Rainuars : « Portier, la porte ouvrés.  
Jo ai les dras, moine serai rieuclés ;  
saint Julien sera mes avoués,  
et jou serai ses moines couronnés ;  
servirai Dieu, ensi est mes pensés. »  
Dist li portier : « Vassal, n'i enterrés.  
Bien samblés fol, se vos estîés rés.  
Alés a Dieu, car li pains est donés. »  
Rainuars l'ot, si s'en est vergondés ;  
de loing s'espaint, si est a l'uis hurtés  
del bout devant de son fust qu'est quarrés :  
les huis a frais et les gons desserrés ;  
li postis chiet quant il fu desbarrés,  
**li portiers fu desous acouvetés,**  
et Rainuars s'en est outre passés.  
Dist au portier : « Amis, ci m'atendés  
tant que jou soie de l'encloistre tornés.  
S'il vos anoie, sour costé vos tornés. »  
A icest mot s'en torne »<sup>648</sup>.

De même dans le cas de l'un des repas, alors même qu'il vient de jeter dans le feu un cuisinier qui avait eu la mauvaise idée de critiquer son appétit :

---

645 *La Bataille Loquifer*, édition Barnett, *op. cit.* p.63, v.1210-1212..

646 La critique s'étant d'ailleurs déjà intéressé à ce personnage selon cet aspect, il serait inutile de nous y attarder.

647 Jean Scheidegger, *Le Roman de Renart ou le texte de la dérision*, Genève, Droz, 1989, p.408.

648 *Le Moniage Rainouart I*, *op. cit.*, v.176-193.

« « Rainuart frere, » ce dist li cenelier,  
« trop nos povés demener grant dangier !  
Mangiés, biaux sire, ne vous caut de plaidier !  
Laissiés le vin, ne le devés baillier.  
S'en aviés but plain un hanap entier,  
ja vos verriemes au covent courecier ;  
a cel piler vos couvendroit loier. »  
Rainuars l'ot, le sens quide cangier ;  
il saut avant, sel prent par le braier,  
.III. tours le fait entor lui tornoier ;  
au quart le fait hurter a un plancier ;  
le chief li fent atout le hanepier.  
Dist Rainuars : « Alés avant, Rogier.  
Mal dehet ait qui vos fist despensier !  
Caitives gens, com par estes lanier !  
Vous n'endurés a boire n'a mangier ;  
tous jors volés languir et enpirier ! »<sup>649</sup>.

Dans les deux cas, on retrouve bien la démesure de la riposte face à l'offense, selon Rainouart, qui lui est faite, ce qui ne surprend guère dans un contexte épique. Au problème d'une porte fermée, la solution est simple : la défoncer. De même pour ceux qui médisent sur le dos de notre jeune héros. Les railleries finales, néanmoins, tranchent davantage avec la personnalité du personnage, qui n'avait pas habitué jusque là son public à un ton aussi tranchant. Particulièrement dans l'épisode du portier, la moquerie finale, alors même que le celui-ci gît mort à terre, apparaît comme totalement gratuite, et, peut-être, d'autant plus appréciable : il se moque d'un cadavre, qui ne peut donc l'entendre, et lui demande de l'attendre sans bouger. On serait presque dans une sorte de profanation si la démesure épique ne venait faire sourire le public.

L'idéal épique véhicule majoritairement deux valeurs principales à travers ses personnages principaux : la *fortitudo* et la *sapientia*, c'est-à-dire le courage/la témérité et la sagesse. Cette combinaison relève de la formation de la chevalerie en tant que caste, qui se voulait avant tout un aboutissement du guerrier médiéval. Or, là encore, l'idéal est question de proportion : l'excès de *sapientia* pourrait conduire à la pusillanimité, tandis que celui de *fortitudo* amènerait invariablement à la démesure, comme l'illustrent parfaitement Roland, Raoul et Vivien. Cette dichotomie au sein de l'archétype chevaleresque est particulièrement mise en valeur justement à travers les deux lignages en conflit : tandis que celui de Raoul se démarque par une *fortitudo*

---

649 *Le Moniage Rainouart I, op. cit.*, v.1616-1632.

exacerbée qui confine à un véritable *hybris*, celui de Bernier, au contraire, se distingue par sa propension à une *sapientia* qui tend, à travers certains personnages, à la pusillanimité. La combinaison parfaite de ces deux valeurs, selon E. Baumgartner et L. Harf-Lancner<sup>650</sup>, se retrouve au sein du personnage de Guillaume d'Orange. Nous ne pouvons qu'appuyer cette assertion, et ce à travers les deux rôles successifs du personnage que nous avons dégagés : celui de support de la royauté (chansons où Rainouart est absent), et celui de représentant de la royauté (chansons où Rainouart est présent). Dans un cas comme dans l'autre, il fait preuve d'une valeur guerrière que n'égale que sa loyauté envers la Royauté, et non envers le roi. En cela, il se distingue de tous les autres chevaliers du cycle, mais surtout de Raoul, qui se retrouve quasiment dans le même cas que lui à propos du problème de l'attribution d'un fief. Guillaume ne songe pas un seul instant à laisser au roi l'échappatoire, bien illusoire, de lui octroyer un fief appartenant déjà à un autre lignage ; tout comme nous avons déjà montré combien son souci premier, tout au long des chansons le mettant au centre de l'action, avait toujours été de maintenir le prestige et le mythe impérial, parfois même aux dépens de Louis lui-même. Charlemagne semble prendre conscience de la réelle opiniâtreté de Guillaume dans les *Enfances Guillaume* : il punit l'excès de *fortitudo* du jeune homme, tout en lui pardonnant rapidement ses excès pour en faire le soutien inconditionnel de son fils<sup>651</sup>.

Lorsque Rainouart entre en scène, le baron d'Orange fait figure d'autorité, et les moyens d'action de la *sapientia* se déplacent d'autant : tandis qu'un guerrier agira majoritairement à un micro-niveau, un dirigeant, au contraire, se doit d'agir à un macro-niveau. Il nous semble que c'est selon cette idée qu'il faut par exemple appréhender le comportement de Guillaume qui, dans le *Moniage Rainouart*, vient prêter main forte à son vassal aux prises avec les Sarrasins. En effet, peut-être pour la seule fois dans l'ensemble de son cycle, et en désaccord total avec les virulentes affirmations qu'il avait fait jusque-là, Guillaume, en réponse à la proposition de Thibaut, vante les mérites de la paix avec les Sarrasins :

« « Voir, » dist Guillaume, « vous dites ore asés !  
Ainc mais ne fustes isi bien apensés ;

---

650Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner, *Raoul de Cambrai : l'impossible révolte*, op. cit., p.100.

651*Les Enfances Guillaume*, op. cit., v.2273-2395.



Qui che refuse, il n'est mi senés !  
 Et jou et vous somes forment penés,  
 S'avons perdu et jou et vou asés,  
 Amis et drus et parens et privés,  
 Les mors as mors, les vis as vis mellés.  
 Si soit l'acorde par bones amistés,  
 Bone ert la pais a trestous nos aés. »  
 Et dist Tibaus : « De moi ert creantés » »<sup>652</sup>.

Ce discours pourrait paraître étonnant à plus d'un titre. Guillaume multiplie les marques, sinon d'affection, du moins de volonté de rapprochement, non seulement en évoquant cette « bones amistés »<sup>653</sup>, mais aussi en se plaçant comme l'équivalent chrétien de Thibaut, bien visible à travers la double mention de « et jou et vous »<sup>654</sup>. Or, il est étonnant que le baron démesuré qu'est Guillaume, puisse en venir à prétendre à la paix avec celui qui devrait être son ennemi juré, celui à qui il a enlevé Orable et Orange, et à qui il n'a cessé d'infliger de cuisantes défaites : bien plus que Desramé, bien davantage qu'Arnéis d'Orléans, Guillaume a toutes les raisons de considérer Thibaut comme son ennemi mortel. Ce dernier, d'ailleurs, ne cache nullement sa haine :

« « Sire Guillaume, » dist il, « or m'entendés :  
 Mout par me suis travailliés et penés,  
 De mes honors auques desiretés,  
 De ma mollier auques despoestés.  
 Sachies de voir, et si est verités,  
 N'est hom el mont tant ai quoilli en hés  
 Com vostre cors, bien croire m'en poés » »<sup>655</sup>.

P. Bennett met ainsi en avant l'incongruité de cette scène, qui vient mettre à mal l'idéologie du genre :

« La véritable logique de l'épopée, illustrée aussi bien par la fin du *Moniage Rainouart* que par la dernière laisse de la *Chanson de Roland*, veut que les deux camps se confrontent sempiternellement dans une guerre auto-justifiée, parce qu'elle est précisément la réalisation de ce qui définit les deux camps. C'est exactement cette logique qui fait défaut dans cette scène, qui refuse la prétendue idéologie de la croisade au nom d'une accomodation et d'une cohabitation qui minent le projet épique »<sup>656</sup>.

Néanmoins, Guillaume ne peut plus agir au niveau personnel, il est à présent le

652 *Le Moniage Rainouart I, op. cit.*, p.221, v.5897-5906.

653 *Le Moniage Rainouart I, op. cit.*, p.221, v.5904.

654 *Le Moniage Rainouart I, op. cit.*, p.221, v.5900 et v.5901

655 *Le Moniage Rainouart I, op. cit.*, p.221, v.5857-5863.

656 P. Bennett, *Carnaval héroïque et écriture cyclique dans la Geste de Guillaume d'Orange, op. cit.*, p.305.

représentant de « douce France », et doit en tant que tel agir dans l'intérêt collectif. Il agit donc en homme « senés »<sup>657</sup>, en acceptant cette demande de Thibaut. Bien que le duel de champions fasse partie des thèmes récurrents de la chanson de geste, notons qu'il est employé ici pour éviter un massacre inutile d'hommes, du genre de celui auquel on assiste dans la *Chanson de Roland*. Thibaut l'énonce d'ailleurs très clairement :

« Vous avés chi vos homes ajoustés,  
Et jou les miens semons et asamblés ;  
Chou ert damages grans et desmesurés  
Se tel barnages est a mort ajoustés »<sup>658</sup>.

L'épisode rappelle très fortement les paroles du Pape dans le *Couronnement de Louis* qui, préférant éviter un massacre de chevaliers innocents, est prêt à se séparer de ses biens et de ses reliques :

« « Seignor baron », dist l'apostoiles sages,  
« Ici endreit guarderez cest barnage;  
J'irai parler a l'amirant Galafre;  
Se por avoir que promettre li sache  
Vuelte retourner et ses nes et ses barges,  
Et ses granz oz, qui ci sont demorables,  
Je li donrai le grant tresor de l'arche;  
N'i demorra ne calices ne chape,  
Ors ne argenz ne qui un denier vaille.  
Ainz qu'il i muire tant gentill ome sage ».  
Et cil respondent: « Bien est dreiz qu'on le sache » »<sup>659</sup>.

Il n'est pas étonnant de retrouver dès lors constamment accolé au personnage le qualificatif de « sages »<sup>660</sup>, qui désigne d'ailleurs de la même manière la conduite semblable du roi Sarrasin Galafre<sup>661</sup>, et qui pourrait tout autant être attribué à Guillaume dans le *Moniage Rainouart I*. Et quelque part, la récréantise ultérieure et récurrente des Sarrasins, n'est que de peu d'importance : on est en présence ici de deux dirigeants qui ont entre leurs mains le sort d'hommes dont ils ne souhaitent pas la mort vaine. L'utilisation du terme de « desmesurés »<sup>662</sup>, pour qualifier cette bataille inutile,

---

657Le *Moniage Rainouart I*, op. cit., p.221, v.5899.

658Le *Moniage Rainouart I*, op. cit., p.220, v.5870-5873.

659Le *Couronnement de Louis*, op. cit., p.14-15, v.435-445.

660Le *Couronnement de Louis*, op. cit., p.14, v.435.

661Le *Couronnement de Louis*, op. cit., p.16, v.490.

662Le *Moniage Rainouart I*, op. cit., p.220, v.5872.

est à cet égard parlante. On retrouve d'ailleurs cette volonté de conciliation dans le *Willehalm* de Wolfram von Eschenbach, chanson dans laquelle Guibourc tente en vain de réconcilier son père et son époux. De même, l'*incipit* de la version courte du *Moniage Guillaume* rappelle que la paix qui caractérisait la fin de la vie de Guillaume n'est que le produit d'une entente commune avec Thibaut :

« Ensamble furent cent ans et un esté  
Ains que mourut la dame o le vis cler.  
Mout ot ëu paines et lasté  
Et mainte joie, che est la verité.

Et dans Guillaume ot mout sa volenté  
Puis qu'a Thibaut, le roi, fu acordés »<sup>663</sup>.

En cela comme en beaucoup d'autres points, on peut noter une très nette évolution du personnage dès la chanson des *Aliscans* : à de nombreuses reprises, déjà, le narrateur commençait à insister sur des vertus qui n'étaient pas celles qu'il exaltait lors de sa jeunesse :

« Le ber Guillelmes fu sages et membrez.  
Tot un vaucel est vers l'Archant tornez  
Mout soavet, n'est mie desreez »<sup>664</sup>.

« Li quens le voit venir tot abrivé,  
Il fist que sages, premerain a josté »<sup>665</sup>.

La chanson des *Aliscans*, et plus particulièrement sa seconde moitié, marque en effet un tournant important dans les valeurs du baron : et ce n'est plus seulement sa ruse, jusque là nettement marquée, qui lui permet de s'en sortir, mais une forme de prudence proche de la sagesse. À de nombreuses reprises en effet, la prudence de Guillaume lui permet non seulement de s'en sortir, mais donne aussi lieu, de la part du narrateur, à des leçons sociales et théologiques ; comme celui de nombreux chevaliers épiques, le comportement de Guillaume a figure d'exemple :

« Li quens Guillelmes fu mout de grant aïr.  
Mout fu par saches, quar bien savoit foïr,  
Et au besoi[n]g retorner et guenchir.  
« Ce est proesce, » ce dist, « de lui garir.

---

663 *Le Moniage Guillaume*, ed. Cloetta, op. cit., v.4-9.

664 *Aliscans*, op. cit., p.104, v.758-760.

665 *Aliscans*, op. cit., p.130, v.1223-1224.

Mauvés torner fet maint home morir.  
 Puis que il voit qu'il ne puet efforcir  
 Et que sa force ne le puet resbaudir,  
 Se plus demeure, por fol se puet tenir,  
 Quant por un cop en vet .C. recueillir! » »<sup>666</sup>.

Cet extrait, extrêmement important dans la compréhension de l'évolution du personnage, pourrait presque faire figure de débat social intra et intertextuel (débat ouvert à la fois sur le cadre de la chanson en elle-même, mais aussi sur le genre de la chanson de geste dans son ensemble). Le baron d'Orange, présenté ici comme la parfaite adéquation entre la *fortitudo* et la *sapientia*, met ainsi en avant le fait que c'est « folie »<sup>667</sup> de combattre lorsque tout semble perdu, et que c'est au contraire « proesce »<sup>668</sup> de reporter le combat en espérant de meilleures conditions par la suite. Un tel discours évoque immédiatement la défaite de Roland à Roncevaux, mais aussi, plus proche, celle de Vivien, dont les thématiques restent très proches. On retrouve d'ailleurs aussi dans la *Chevalerie Vivien* les paroles de Girard qui, s'adressant à Vivien, vient renouveler ce débat<sup>669</sup> :

« Niés Viviens, ci a fole atendue.  
 S'eut Guillelmes la novelle entendue  
 Nos ariens et secors et aïue »<sup>670</sup>.

Peut-on pour autant en conclure que Guillaume, qui se présente comme la voix des valeurs chevaleresques propres à son temps, critique justement les prouesses de ces personnages ? Rien n'est moins sûr, car non seulement la mort de Vivien dans la même chanson est glorifiée par les Français et les anges, mais aussi car les statuts des personnages sont fondamentalement différents : Guillaume, dans sa jeunesse, était le champion des Français, et le support inconditionné de la Royauté. Mais comme nous l'avons démontré en Première Partie<sup>671</sup>, son rôle, à partir de la *Chanson de Guillaume* et *Aliscans*, effectue un véritable tournant du moment que ce sont de nouveaux *juvenes* qui sont mis à l'honneur. Il nous semble donc que la sentence de Guillaume ne

<sup>666</sup>*Aliscans*, op. cit., p.102, v.697-705.

<sup>667</sup>*Aliscans*, op. cit., p.102, v.704.

<sup>668</sup>*Aliscans*, op. cit., p.102, v.700.

<sup>669</sup>J.-M. Fritz met d'ailleurs en avant le fait que ce genre de proverbe sur la folie (« Folie n'est pas vasselage ») se retrouve dans plusieurs œuvres contemporaines. Cf. *Le discours du fou au Moyen Âge*, op. cit., p.78.

<sup>670</sup>*La Chevalerie Vivien*, édité par Louis Adolphe Terracher, Paris, Champion, 1909, v.377-379.

<sup>671</sup>Voir Première Partie, A, 2, e..

s'intéresse pas tant à des personnages précis et à une caste guerrière archaïque qu'à des statuts fondamentalement distincts. Ici s'opposent les rôles de champion et de *dux bellorum*, dont les valeurs sont contraires : ce qui est « proesce » pour l'un est « folie » pour l'autre. Ainsi, il est naturel pour le champion de se lancer à corps perdu dans la mêlée, tandis qu'il est censé pour un général d'éviter des pertes inutiles ; de même qu'il serait blâmable au premier de fuir le champ de bataille<sup>672</sup>, ou au second de lancer inconsidérément ses hommes au devant de la mort.

Ne pourrait-on donc pas suggérer que Guillaume, malgré ses excès de jeunesse, en vient même à dépasser la *sapientia* du chevalier, pour cet idéal qu'est la *pietas*, prémisses du chevalier-ermite qu'il est destiné à incarner par la suite ?

Le rôle de Rainouart, cependant, est différent, et sa démesure doit bien être distinguée de celle de Guillaume dans sa jeunesse, ou de celle des autres chevaliers épiques, car mise à part en ce qui concerne le blasphème et la transgression divine, les excès de Rainouart concernent à peu près toutes les catégories du répertoire épique : sa taille, sa manière de combattre, sa façon de rendre hommage à Dieu, de se comporter envers ses pairs, etc... Le personnage est construit comme la concrétisation absolue de la *fortitudo* privée de *sapientia*, mais nuancée par les travers de son état de « nice » qui le préservent des déviances commises par Raoul ou Isembart.

## 2 – gigantisme et monstruosité

### - a) le « desvé » ou le « desreé » ?

Néanmoins, le répertoire épique de la démesure est assez diversifié au niveau linguistique : on retrouve par exemple, dans le cas d'autres guerriers démesurés, les emplois de termes comme « desmesurés », « fol », « maltalent », « le sens changié », « desvé » ou encore « desreé », désignant tous plus ou moins, à des degrés divers, la même attitude excessive. La première partie des *Aliscans*, par exemple, est un véritable

---

<sup>672</sup>Comme l'illustrent parfaitement les nombreux remords de Vivien qui a fui de la longueur d'une lance. Cf. *Aliscans*, op. cit., p.68, laisse 4.

trésor de scènes et de descriptions de colères de la part de Guillaume, aussi bien à l'encontre des Sarrasins, que des Chrétiens ou de lui-même, et que l'on retrouve parfaitement dans la description du jeune Guillaume qui nous est offerte dans ses *Enfances* :

« Cist anfes est fel et desmesurables,  
Maltalantis et formant aïrables ;  
Soz ciel n'ait home cui il portaist menaïde »<sup>673</sup>.

Tout comme pour les *juvenes* épiques, le comportement est avant tout caractérisé par la violence, et la démesure engendrée par l'orgueil de leur force qui les pousse constamment à agir. Mais au sein de notre corpus, qu'en est-t-il pour Rainouart ?

Au niveau linguistique, un relevé et un classement de ces termes peut nous éclairer sur la vision que l'auteur avait ou voulait donner de ses personnages. Bien entendu, tout examen linguistique dans le cas d'un genre aussi codifié que la chanson de geste est problématique en soi, grâce au style extrêmement formulaire et récurrent qu'elle affectionne. Quand, en effet, peut-on affirmer que l'auteur a réellement voulu concrétiser telle attitude chez un de ses héros, sans que l'on soit pour autant dans l'utilisation stéréotypée du langage épique ? À l'inverse, que dire des occurrences pour lesquelles le comportement du héros est entièrement guidé par la contrainte de l'assonance finale ?

Si l'on se réfère au tableau récapitulatif en Annexe<sup>674</sup>, certains faits sont immédiatement reconnaissables : il comptabilise et classe une grande partie des termes qui décrivent la violence du comportement des personnages, au sein de la *Bataille Loquifer* et du *Moniage Rainouart I*, soit « desreé », « desmesurés », « desvé », « aïree », « maltalent », les expressions basées sur « le sens/sanc cuide » et « enragier », en tenant compte bien évidemment de leurs dérivés.

On remarque tout d'abord, ce qui est extrêmement important, que le terme « desreé » est totalement absent de ces deux chansons, aussi bien pour caractériser Rainouart que tout autre personnage. Le « desreé » est l'orgueilleux qui se croit au dessus des lois divines : il est donc un équivalent médiéval de l'*hybris* antique. Selon J.-C. Payen :

---

<sup>673</sup>Les *Enfances Guillaume*, op. cit., p.111, v.2637-2639.

<sup>674</sup>Cf. Annexe.

« Le *desreé* est un être excessif, incapable de contrôler ses emportements. Mais c'est aussi une victime. Le mécanisme de sa fureur s'est déclenché au moment d'une grande injustice.

[...]

Le *desreé* n'est pas foncièrement méchant : ce sont les circonstances qui l'ont poussé à bout. Il a fait longtemps preuve de patience : vient un moment où il n'en peut plus et cède à la tentation de la violence »<sup>675</sup>.

C'est le cas de Rainouart qui, tel un Héraclès médiéval, ayant été oublié au banquet final par celui-là même qui ne cesse de reprocher à Louis d'agir ainsi, jure « par Mahomet » qu'il reviendra à la tête des armées sarrasines pour détruire Orange et se venger de cet affront ; à l'injustice s'associeraient la violente colère démesurée et le rejet de Dieu. Cependant, l'hésitation dans les invocations (Mahomet mis en parallèle des saints chrétiens), de même que le statut de « nice » du personnage, viennent court-circuiter cette interprétation.

Selon E. Baumgartner et L. Harf-Lancner<sup>676</sup>, le « *desreé* » serait, dans le cas de *Raoul de Cambrai*, un équivalent du terme « démesuré ». Le meilleur exemple pour illustrer cette notion reste évidemment Raoul, qui est qualifié ainsi à trois reprises dans l'œuvre éponyme. La poursuite d'Ernaut, avant la mort de Raoul, montre combien ce dernier a justement perdu toute notion de mesure. Il multiplie en effets insultes, blasphèmes, cruautés, à une attitude non-chevaleresque : il tranche le bras d'Ernaut<sup>677</sup>, la jambe de Rocoul<sup>678</sup>, se moque copieusement d'eux<sup>679</sup>, jusqu'au blasphème final dans lequel il affirme sa toute-puissance :

« Voir, dist R[aous], il te covient fenir,  
a cest' espee le chief del bu partir.  
Terre ne erbe ne te puet atenir,  
ne Diex ne hom ne t'en puet garantir,  
ne tout li saint qe Dieu doivent servir ! »<sup>680</sup>.

La sentence finale, sous forme de blasphème, n'est pas une habitude du registre épique, bien au contraire. Elle n'est pas non plus anodine, mais démontre clairement l'orgueil

---

<sup>675</sup>Jean-Charles Payen, *Le motif du repentir dans la littérature française médiévale (des origines à 1230)*, op. cit., p.161.

<sup>676</sup>Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner, *Raoul de Cambrai : l'impossible révolte*, op. cit., p.98.

<sup>677</sup>*Raoul de Cambrai*, op. cit., p.196, v.2684.

<sup>678</sup>*Raoul de Cambrai*, op. cit., p.200, v.2745.

<sup>679</sup>*Raoul de Cambrai*, op. cit., p.200, v.2749-2752.

<sup>680</sup>*Raoul de Cambrai*, op. cit., p.206, v.2836-2840.



sans mesure dont fait preuve Raoul : c'est une véritable mise au défi des forces divines. Ainsi, le fait de ne pas trouver ce terme dans nos chansons, outre la réserve que nous avons émise plus haut, nous permet de comprendre que le personnage de Rainouart était unanimement appréhendé et décrit d'une manière fondamentalement différente de celle de Raoul : tout au long de son parcours, Rainouart, malgré ses incompréhensions face au monde qui l'entoure, est un intermédiaire fidèle de Dieu, comme le prouvent les très nombreuses invocations aux saints<sup>681</sup>, les interventions divines, et la montée de son âme au Paradis. Ses actes mêmes, et sa volonté constante de convertir ses ennemis lorsqu'il les en estime dignes, le confirment d'ailleurs.

Si démesure violente il y a bien avec Rainouart, notons que nous ne sommes pas en présence de cet orgueil maléfique et impie qu'est l'*hybris*. Or, justement, on remarque également que le terme « desmesurés », présent à deux reprises dans la *Bataille Loquifer* et neuf dans le *Moniage Rainouart I*, n'est que très peu attribué à Rainouart, et n'est jamais utilisé pour qualifier un comportement proche de celui du « desreé » : la première occurrence traite de l'amour « démesuré » qu'éprouve Rainouart pour sa femme : « por sa moillier est si demesurés / que il ne doute ne roi ne amiré »<sup>682</sup>. La seconde traite de son physique et non de son comportement : « ne fu tels hom veüs ne esgardés, / ne si corsu ne si desmesurés »<sup>683</sup>. Le reste des occurrences, néanmoins, est essentiellement utilisé pour qualifier la stature de Gadifer, et insister sur son caractère proprement monstrueux.

Il nous semble donc, contrairement à ce qu'assurent E. Baumgartner et L. Harf-Lancner, qu'il convient de bien dissocier, comme le fait J.-C. Payen<sup>684</sup>, le « desreé » du « démesuré », en ce que le premier se rebelle contre l'ordre établi et sacré que sont les autorités royales et divines, bien souvent complémentaires dans le registre épique, tandis que le second ne franchit pas cette limite. La démesure est complexe, elle est un ensemble de comportement à elle seule comme le prouvent les nombreuses attributions du terme à d'autres personnages que les héros des chansons, ce qui est parfaitement visible dans *Raoul de Cambrai*, où ce n'est pas que le comportement de Raoul qui est qualifié de démesuré, mais aussi celui de Bernier, Guerri, Gautier, Ernaut, voire même

681 Nombreuses en effet même en tenant compte de la récurrence de ces formules dans le registre épique : en cela aussi, il se distingue des habituels guerriers épiques.

682 *La Bataille Loquifer*, op. cit., p.54, v.846-847.

683 *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.48, v.1181-1182.

684 J.-C. Payen, « les épopées de la démesure et de la révolte », dans *L'orgueil a desmesure*, op. cit., p.223.

Louis lui-même. Rien d'étonnant donc à ce qu'on ne trouve pas ce terme centré exclusivement sur le personnage de Rainouart dans les chansons où il domine la scène. On pourrait retrouver d'ailleurs une assimilation du chevalier géant au thème de la démesure qui l'amène à devenir un « desréé » au sein de la *Chanson d'Ecke*, dans laquelle le héros, un géant à l'orgueil démesuré, pendant le duel judiciaire qui l'oppose à Dietrich de Vérone, rejette sciemment tout soutien divin : « Que Dieu veille me tuer aujourd'hui, et qu'Il te vienne en aide ! »<sup>685</sup>. Le géant a une telle foi en ses capacités personnelles qu'il rejette Dieu, ce qui équivaut à lancer un défi à la toute-puissance divine. La totalité des échanges verbaux du combat poursuivront d'ailleurs ce discours, opposant la démesure et l'orgueil caractéristiques des géants à la foi inébranlable du héros chrétien. La mort du géant est d'ailleurs clairement présentée comme une conséquence de ses folles paroles : comme dans tout texte médiéval, le « desréé » ne saurait survivre à son orgueil. Le bon géant, tel qu'il est présenté à travers les traits de Rainouart est donc une variante de la démesure bien distincte du « desréé ».

La présence du terme « dervé/desvé » est tout aussi significative, en particulier lorsqu'il est utilisé pour qualifier Rainouart. En effet, le « dervé » désigne celui qui perd le sens, il est donc employé, comme le souligne M. Laharie à plusieurs reprises<sup>686</sup>, comme un synonyme de « fol ». J.-M. Fritz, cependant, insiste sur la différence entre « desvé » et « desréé » :

« Le guerrier n'ignore certes pas la démesure, on l'a vu, mais le chevalier *desréé* n'est pas un *desvé*, il s'emporte, mais sans perdre le sens »<sup>687</sup>.

Rappelons justement que dès la *Chanson de Guillaume*, et de manière bien plus visible dans les *Aliscans*, tout est mis en place, aussi bien au niveau des situations, que de la langue ou des symboles, pour faire de Rainouart un fou des plus traditionnels<sup>688</sup> : il est d'ailleurs qualifié un personnage qui « se desve » à quelques occasions dans la *Chanson de Guillaume*<sup>689</sup>, expression que F. Suard traduit par « devenir fou »<sup>690</sup>. Notons que ce terme, dans la *Bataille Loquifer* (5 occurrences sur 9) et le *Moniage*

<sup>685</sup>La *Chanson d'Ecke* (*Das Eckenlied*), version E2, laisse 99, traduction de Rémi Usseil.

<sup>686</sup>Muriel Laharie, *la folie au Moyen Âge, XIe-XIIIe siècles*, op. cit..

<sup>687</sup>J.-M. Fritz, *Le discours du fou au Moyen Âge*, op. cit., p.78.

<sup>688</sup>Voir Deuxième Partie, A, 2, a.

<sup>689</sup>Par exemple : la *Chanson de Guillaume*, op. cit., p.266, v.2785.

<sup>690</sup>La *Chanson de Guillaume*, op. cit., p.267.

*Rainouart* (17 occurrences sur 20), est presque exclusivement réservé à ce personnage : davantage encore que l'*ire*, la démesure, ou encore l'*hybris*, c'est en effet comme le « desvé » que semble essentiellement caractérisé Rainouart. L'emploi du terme en adjectif épithète (« Renouars li dervés »), majoritaire dans ces chansons, évoque d'ailleurs une sorte de titre, qui vient rivaliser avec ceux qui le caractérisaient jusque-là, aussi bien dans le camp païen que chrétien : Rainouart « li ber », et Rainouart « au tinel ». C'est en tant que Rainouart « le décalé » qu'il faut comprendre cette insistance du lexique, en parallèle de son statut de « nice »

Outre le fait qu'il est le héros incontesté de ces chansons, et que la narration est donc presque constamment centrée sur lui, on peut remarquer qu'il se voit attribuer une bonne partie des autres termes de la violence excessive, au regard des autres personnages, quels qu'ils soient. Ainsi de « aïr », « maltalant » et des expressions basées sur « le sens cuide [ajouté à un verbe marquant le changement]... », car pour récurrentes et constitutives du style formulaire de l'épopée qu'elles soient, elles sont proportionnellement très souvent attribuées au jeune géant, avec une écrasante majorité d'expressions construites sur le paradigme « le sens cuide... » : celles-ci, que l'on rencontre dans l'ensemble du registre épique, se définissent dans notre corpus comme la réaction excessive de Rainouart vis-à-vis d'une parole méprisante ou d'un défi qui vient de lui être lancé, ce qui explique qu'elles suivent très souvent le groupe « Rainouars l'ot ». C'est une situation type de la chanson de geste, et particulièrement récurrente dans le cadre du cycle de Guillaume d'Orange, dans lequel les barons du lignage des Aymerides réagissent souvent violemment aux propos qui leur déplaisent : la violence verbale précède, ou remplace parfois, la violence physique, et illustre donc une certaine absence de maîtrise face à la contrariété, qui se manifeste aussi bien dans le cadre de la cour<sup>691</sup> que sur le champ de bataille<sup>692</sup>.

On peut d'ailleurs noter une très forte augmentation au niveau des proportions lors du passage de la *Bataille Loquifer* au *Moniage Rainouart I*, ce qui pourrait s'expliquer par le fait que le nombre de personnages principaux est fortement réduit dans la seconde chanson, qui ne s'attarde que très peu sur Guillaume, et dans laquelle les habituels jeunes chevaliers qui l'entourent sont absents. Notons que si Rainouart est

---

<sup>691</sup>L'emportement de Guillaume lorsque Louis lui refuse son aide dans les *Aliscans* par exemple.

<sup>692</sup>La violence qui s'empare par exemple de Guillaume : celui-ci « enrage » très souvent aux propos de ses ennemis dans le *Couronnement de Louis* par exemple.

bel et bien démesuré, aussi bien par son physique que son comportement, c'est essentiellement par sa colère et son emportement qu'il se définit : contrairement à Raoul qui passe pour un être maléfique et cruel, Rainouart se caractérise par un emportement problématique du fait même de sa force et de sa carrure, comme le montre l'épisode dans lequel il blesse Picolet. Colérique et emporté, mais surtout spontané et passionné, Rainouart réunit en son être les bases de ce qui deviendra par la suite le modèle du bon géant qui ne peut s'intégrer à la société du fait de ses travers, souvent bien involontaires, de même qu'il se fait aussi le maillon d'une longue tradition de guerriers démesurés, dont les origines remonteraient aux textes védiques<sup>693</sup>.

Au travers du vocabulaire utilisé pour le nommer, mais aussi de la manière dont il a été construit à travers les chansons successives dans lesquelles il apparaît, Rainouart se distingue des autres démesurés : sa démesure, visible immédiatement grâce à son physique et à sa force, semble presque secondaire face à la toute puissance de sa simplicité d'esprit. Contrairement à Raoul, il n'aime pas faire le mal, et s'amende immédiatement (et sincèrement !) après s'être mal conduit ; contrairement à la majorité des autres guerriers épiques, la guerre (par opposition à la bataille) n'a aucun intérêt pour lui. Il sait faire preuve d'une colère toute épique, mais parvient constamment (ou presque) à la maîtriser par égard ceux qu'il aime : il maîtrise sa colère vis-à-vis de la pusillanimité de Guillaume dans le *Moniage Rainouart I*, de la même manière que celle qu'il éprouve dans les *Aliscans* pour ne pas froisser Guibourc. De même, dans le *Willehalm* de Wolfram von Eschenbach, Rennewart associe cette maîtrise à une certaine naïveté, une « timidité de demoiselle », comme le souligne J.-M. Pastré<sup>694</sup>. Seules les cibles réelles des auteurs ont à craindre de lui : les Sarrasins, mais aussi les moines, et dans une moindre mesure les serviteurs. Plus que jamais, il semble n'être qu'un enfant sauvage constamment en décalage par rapport aux normes, aussi bien sociales que littéraires.

## **- b) *furor* guerrier et guerriers-fauves**

---

693 Voir Troisième Partie, A, b sur l'assimilation de Rainouart au guerrier de type « Vâyû ».

694 J.-M. Pastré, « Rainouart et Rennewart : un guerrier aux cuisines », dans *Burlesque et dérision dans les épopées de l'Occident médiéval*, op. cit., p.125.

Il en va bien différemment en ce qui concerne la bataille, dans laquelle la démesure de Rainouart n'apparaît plus comme un fléau pour le camp chrétien, mais comme un véritable atout. En cela comme en beaucoup d'autres points, la chanson de geste est une véritable héritière des épopées antiques, laissant parfois apparaître, malgré les vernis chevaleresques et chrétiens, la trace bien marquée d'une caste guerrière archaïque, comme nous l'avons évoqué pour Roland.

De fait, durant l'Antiquité, la démesure et la « subjectivité convulsive », pour reprendre les termes d'Alain de Benoist<sup>695</sup>, étaient une part essentielle de l'archétype du guerrier : lors des combats, les guerriers archaïques étaient ainsi bien souvent représentés comme pris d'une intense frénésie sanguinaire, pas seulement en Grèce, mais aussi dans une grande partie des cultures antiques, semblables à quelques détails près : au *furor* greco-romain équivalent la « *ferg* » irlandaise et la « *wut* » germanique<sup>696</sup>. Le *furor* se définit ainsi comme une colère sacrée bien souvent provoquée par l'*hybris*<sup>697</sup> : ainsi d'Achille, dans l'*Iliade*, lorsqu'il poursuit Hector sous les murs de Troie après la mort de Patrocle<sup>698</sup>, d'Ajax qui massacre dans l'*Odyssée* un troupeau de moutons qu'il prend pour des chefs grecs, du troisième Horace dans la guerre des Horaces et des Curiaces narrée par Tite-Live, ou encore la grande majorité des héros grecs, à l'exception d'Ulysse. Il est d'ailleurs intéressant de constater que Homère caractérise avant tout Achille dans l'*Iliade* par sa « *mênis* » (colère divine), et qui se différencie bien du *furor* : la « *mênis* » est la juste colère qui fait suite à un affront<sup>699</sup>, tandis que le *furor* est la perte de contrôle de la colère, une rage de combat aveugle.

Cette description de la frénésie guerrière se retrouve de même, de manière relativement similaire, dans nombre d'œuvres épiques irlandaises. On la retrouve ainsi très souvent associée au personnage de Cù Chulainn, notamment dans la principale

695Alain de Benoist, « le héros et les péchés du guerrier », disponible en ligne : <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:q4Ftar5KxQ4J:www.centrostudilaruna.it/le-heros-et-les-%25C2%25ABpeches-du-guerrier%25C2%25BB.html+&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=fr>

696Alain de Benoist met d'ailleurs en avant le fait que Adam de Brême utilise le terme de « *furor* » pour traduire « *wut* ». Alain de Benoist, « le héros et les péchés du guerrier », disponible en ligne : <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:q4Ftar5KxQ4J:www.centrostudilaruna.it/le-heros-et-les-%25C2%25ABpeches-du-guerrier%25C2%25BB.html+&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=fr>

697Il existe néanmoins dans la tradition gréco-romaine d'autres types de fureur, comme celle des Bacchantes de Dionysos, que nous avons choisi de ne pas traiter ici, car bien distinct de la visée envisagée par ce travail.

698Rappelons que Patrocle était le frère d'arme et l'ami intime d'Achille (chants 20 à 24).

699Agamemnon niant l'héroïsme et la divinité d'Achille en lui subtilisant sa captive par exemple.

œuvre du cycle d'Ulster, le *Táin Bó Cúailnge*, sous la forme de la « *riasthartha* », une frénésie mystique qui décuple la force du héros tout en le déformant physiquement, et qu'on assimile facilement à une forme de possession. Cette idée se retrouve d'ailleurs dans l'équivalent germanique du *furor*<sup>700</sup>, la « *Bärenhaftigkeit* », et plus particulièrement la « *berserksgangr* »<sup>701</sup>, la fureur sacrée dans laquelle entraient les *berserkir*, les guerriers-fauves serviteurs d'Odin. Ils sont décrits ainsi dans l'*Ynglinga saga*<sup>702</sup> :

« À la bataille, Odin avait le pouvoir de rendre ses ennemis aveugles ou sourds ou pris de frayeur, tandis que leurs armes ne coupaient pas plus que des bâtons. Ses hommes à lui, en revanche, allaient en broigne, et ils étaient furieux comme des chiens ou des loups ; ils mordaient leurs boucliers, et ils étaient forts comme des ours ou des taureaux ; ils tuaient autrui, mais ni le feu ni le fer ne leur faisait de mal. On appelait cela la fureur des guerriers-fauves »<sup>703</sup>.

La vaillance guerrière était pour l'ensemble des civilisations celtes et germaniques une valeur véritablement primordiale, qui n'était pas seulement une constituante de leur conquête mais revêtait aussi une valeur sacrée et spirituelle. J. Flori<sup>704</sup> met d'ailleurs en avant le fait que cette vaillance barbare était bien souvent traduite par le terme « *virtus* », qui exprimait une intervention d'ordre surnaturel, voire un miracle durant la période médiévale. Tout comme pour la *riasthartha*, on peut noter que la fureur des *berserkir* opérait certains changements en eux, selon les versions, en les faisant basculer du côté de l'animalité. On peut ainsi noter que certaines strophes de la *Haraldskvæði* insistent sur les hurlements et les grognements d'animaux sauvages qu'ils poussent en allant au combat. La mise en place de ce *furor* sacré était ainsi un moyen pour le guerrier de se métamorphoser, symboliquement ou non suivant les versions, en animal, suivant la conception de l'âme et du Double entretenue par les

700 Bien que ces trois types de comportement puissent être associés au *furor* grec, nombre de chercheurs J.-M. Fritz et G. Dumézil par exemple) mettent bien en avant le fait que « les excès de la *ferg* celtique sont sans commune mesure avec le *furor* et le *desroi* », en particulier à travers les déformations physiques qu'elle induit chez le guerrier, à l'image de Cù Chulainn. J.-M. Fritz, *Le discours du fou au Moyen Âge*, *op. cit.*, p.74.

701 Littéralement « marche/allure de berserker ». Vincent Samson parle ainsi de « *furor berserkicus* », ce qui met particulièrement en valeur le lien que cette colère entretient avec ses homologues d'autres cultures : cf., *les Berserkir, les guerriers-fauves dans la Scandinavie ancienne, de l'Âge de Vendel aux Vikings (VIe – XIe siècle)*, Paris, Septentrion, 2011, p.19.

702 Écrite vers 1225, par Snorri Sturluson.

703 *Ynglinga saga*, chap. VI, citation tirée de Vincent Samson, *les Berserkir, les guerriers-fauves dans la Scandinavie ancienne, de l'Âge de Vendel aux Vikings (VIe – XIe siècle)*, Paris, Septentrion, 2011, p.19.

704 J. Flori, *Chevaliers et chevalerie au Moyen Âge*, *op. cit.*, p.20.



peuples germaniques.

Car de fait, Rainouart est plus qu'un jeune sauvage, plus qu'asocial : il fait figure de monstre constamment rejeté par la société dans laquelle il tente désespérément de se faire une place. Or, le guerrier errant pose problème : la société ne tolère plus cette élite de guerriers improductifs qui lui cause bien souvent du tort. On retrouve des échos de cette aversion aussi bien à travers la présentation que Tacite fait des Chattes dans sa *Germanie*, qu'à travers les sagas de la seconde moitié du Moyen Âge pour les *berserkirs*<sup>705</sup>. Ne pourrait-on affirmer d'ailleurs que c'est exactement le genre de problème que rencontre l'Europe médiévale avec ses bandes de *juvenes* non chasés, des chevaliers errants qui finissent bien souvent bandits pour subsister et que l'Église a tenté de canaliser avec sa Paix de Dieu, mais aussi, plus largement, avec les croisades ?

À mesure que la société tend à s'enorgueillir de sa sophistication, mouvement largement favorisé par la courtoisie mise à l'honneur dans les cours royales dès le XII<sup>e</sup> siècle, on semble tendre vers une dégradation de l'ancien modèle du guerrier archaïque, qui passe, tout comme Rainouart, pour un véritable fléau, mais qu'on est bien souvent soulagé de pouvoir envoyer sur le front. La Christianisation progressive de la Scandinavie n'a d'ailleurs été rendue possible que par le détournement des traditions païennes au profit d'une nouvelle interprétation : les guerriers-fauves, et plus particulièrement leur *furor* aveugle, extrêmement valorisé au sein des épopées païennes, représentaient une gêne pour l'expansion du christianisme. Les clercs ont donc progressivement fait des *berserkirs* non plus des guerriers sacrés d'Odin, mais une bande de brigands, ou de simples mercenaires attachés au service d'un propriétaire terrien. Comme le souligne B. Hell, la fureur du *berserkir* « n'est plus que brutalité et folie meurtrière »<sup>706</sup>, elle n'a plus rien de sacré dans ce nouveau contexte chrétien.

Il existait donc, bien avant les XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, un véritable mythe de la fureur et de la violence démesurée, dont certains aspects au moins ne pouvaient être totalement inconnus des auteurs médiévaux, ne serait-ce qu'à travers la culture cléricale antique. Se pourrait-il, dès lors, que l'on retrouve au sein du répertoire de notre corpus

---

<sup>705</sup>Cf. pour un développement, Vincent, Samson *Les Berserkir : les guerriers-fauves dans la Scandinavie ancienne, de l'âge de Vendel aux Vikings (VI<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle)*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2011. Les *Berserkir* sont cependant des héros d'Odin, des « guerriers sauvages », tandis que Rainouart et Guillaume relèvent davantage des héros de Thor. Voir Troisième Partie, A, 1 et 2.

<sup>706</sup>Bertrand Hell, *Sang noir, chasse, forêt et mythe de l'homme sauvage en Europe*, Paris, l'œil d'Or, 2012, p.92.



certaines caractéristiques de cette folie furieuse qui envahissait certains guerriers archaïques ?

Là encore, le relevé des occurrences met en valeur un fait important, qui vient presque contrebalancer la démesure du personnage. Effectivement, Rainouart est un être pétri de colère, et qui semble à première vue entièrement dirigé par ses pulsions : c'est ainsi qu'il brise « par malatalant »<sup>707</sup> son premier tinel, et qu'il réagit aux insultes des écuyers, comme l'illustre parfaitement le champ sémantique de la colère (« ire/maltalant/etc... ») qui lui est constamment associé. Néanmoins, notons que dans les *Aliscans*, et tout particulièrement avant sa bataille finale contre les monstrueux champions Sarrasins, Rainouart tend constamment à retenir sa colère : lors de ses nombreuses altercations avec les écuyers, Rainouart n'est jamais le premier à déclencher les hostilités, mais surtout ses expressions tendent à laisser penser que jusqu'à son explosion de violence, il tentait de se contenir tant bien que mal. La première altercation qui le met en scène est à cet égard surprenante :

« Cil escuier le prenent a gaber,  
De granz torchons li pristrent a ruer,  
Et l'un sor l'autre et empaindre et bouter.  
Dist Renoart : « Quar me lessiez ester,  
Ou par la foi que j'ai a saint Omer,  
Au quel que soit le ferai comparer.  
Sui ge or fox que l'en doie asoter ?  
Vilainement poez voz gas mener.  
Je n'ai voir cure de tot vostre joer.  
Lessiez m'en pes, ne vos quier adeser »<sup>708</sup>.

Comment le guerrier épique qu'est appelé à devenir Rainouart peut-il être si long à se venger de cet affront, s'il n'est pas justement en train de lutter intérieurement pour ne pas laisser libre court à sa violence démesurée ? Il faut les piques particulièrement virulentes qui suivent pour que le jeune homme sorte, à juste titre et au plus grand plaisir du public, de ses gonds :

« Et dist li uns : « Or as tu dit que ber.  
Renoart frere, quar m'apran a muser. »  
A icest mot lesse la paume aller.  
Ou haterel li va grant cop donner

---

<sup>707</sup>*Aliscans*, op. cit., p.269, v.3717.

<sup>708</sup>*Aliscans*, op. cit., p.260, v.3578-3587.

Si que la sale fist tote resoner.  
Dist renoart : « Or puis trop endurer » »<sup>709</sup>.

L'exclamation finale montre parfaitement que la colère de Rainouart n'est pas le fait d'une impulsion ici, mais d'un sentiment de justice, et d'honneur bafoué. La correction qu'administre Rainouart à l'écuyer n'entre donc pas dans le cadre d'une banale rixe entre deux jeunes hommes qui s'insultent : Rainouart choisit sciemment de punir son ennemi au moment précis où toute possibilité de réconciliation a été perdue. C'est ainsi qu'il faut comprendre le fait qu'il a « le cuer iré »<sup>710</sup> de ne pouvoir donner libre cours à sa violence : le roi, en empêchant Rainouart de poursuivre sa lutte et en le tournant en ridicule devant sa cour, viole quelque part le droit sacré que devrait avoir le géant, en tant que guerrier épique de noble lignée, de réparer un affront qui a été fait à son honneur. Cette idée se vérifie d'ailleurs durant tout le reste du séjour de Rainouart auprès des serviteurs Français :

« Dist Renoart : « Or ai trop enduré.  
Se plus i sofre, dont aie je dahé !  
Par saint Denis, mar m'i avez navrez.  
Li aguillon seront chier comparé » »<sup>711</sup>.

On peut donc dire qu'il y a effectivement démesure et perte de contrôle, mais le personnage de Rainouart, tout « nice » qu'il soit, est parfaitement conscient de ce problème, qui le pousse à se contenir pour ne pas détruire ceux qui l'entourent. C'est ainsi qu'il faut comprendre sa remarque lorsqu'il s'adresse aux troupes françaises qui le fuient en le voyant approcher :

« Dist Renoart : « Ne vos espoontez,  
Mes tant vos pri que vos ne me gabez  
Et mon tinel gardez que ne blasmez » »<sup>712</sup>.

Cette tempérance qu'il affiche ne l'exclut donc pas du répertoire habituel de l'épopée en tant que héros, car ses colères sont bel et bien présentes, souvent même démesurées par rapport à l'injure qui lui a été faite, et seulement voilées par le filtre chrétien et celui de la psychologie de son personnage de « nice ».

---

709 *Aliscans*, *op. cit.*, p.262, v.3588-3593.

710 *Aliscans*, *op. cit.*, p.264, v.3665.

711 *Aliscans*, *op. cit.*, p.264, v.3653-3656.

712 *Aliscans*, *op. cit.*, p.274, v.3838-3840.

Qui plus est, au vu de la récurrence du trait chez le personnel épique, la colère furieuse est véritablement une constituante du modèle du héros, à tel point qu'elle y a autant sa place que la description de la beauté des armes, ou tout autre motif présent dans le style formulaire du genre. De fait, la récurrence de ces formules (« le sens cuide cangier », « a poi n'enrage vi », etc...) nous fait admettre que d'une part la colère est un phénomène attendu chez le héros, mais surtout que les jongleurs savaient prendre une certaine distance vis-à-vis de ce *furor* dégradé. Comme le souligne P. Ménard<sup>713</sup>, certaines colères de chanson de geste se rapprochent du phénomène de la fureur, mais de manière caricaturale, comme le laissent entendre les grincements de dents, les levers de sourcils, ou les froncements de moustache. Une des descriptions de Loquifer illustre de manière particulièrement développée cette idée :

« Renoars voit lo Sarrasin desver,  
crier et braire et glatir et huleir,  
la teste escourre, la terre au piés grater,  
mordre sa loque, de la buche escumer  
que ses dens fait dedens l'acier entrer;  
ancontremont fait la terre voler  
plus c'uns quarés ne puet .I. arc jeter;  
tel noise moine, la terre fait croler.  
De sa fierté n'ora nus hons parler,  
nes la moitié n'a poroit on conter »<sup>714</sup>.

Il y a certes ici une volonté manifeste de surenchère, à la fois monstrueuse et ridicule, mais ne toucherait-on pas dès lors à une forme de fureur archaïque, un résidu de croyance païenne qui serait ici réactualisé ?

Mais si les colères de Guillaume et Rainouart passent pour virulentes et récurrentes, même dans le cadre de la chanson de geste, elles se distinguent néanmoins fortement de fureurs qui induisaient chez certains guerriers antiques de véritables métamorphoses. C'est le cas notamment pour la « *riasthartha* » et le « *berserksgangr* ». La fureur irlandaise provoquait ainsi dans la tradition littéraire de véritables spasmes qui déformaient le corps du guerrier au point de le rendre monstrueux. C'est le cas de Cù Chulainn, dans le *Táin Bó Cúailnge* :

« Furieux, il tordit son corps au milieu de sa peau ; ses pieds, le devant de

---

<sup>713</sup>Philippe Ménard, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, op. cit., p.66.

<sup>714</sup>*La Bataille Loquifer*, op. cit., p.77, v.1722-1731.

ses jambes, ses genoux passèrent derrière lui ; ses talons, ses mollets et ses fesses arrivèrent sur le devant [...]. Puis il déforma ses traits, son visage. Il tira un de ses yeux dans sa tête de telle façon qu'une grue n'aurait pu du fond du crâne ramener cet œil sur la joue »<sup>715</sup>.

De la même manière, les *Berserkir* fusionnaient avec leur double, leur esprit animal pour devenir des guerriers-fauves rugissant et se battant comme des bêtes sauvages. Or, c'est un type de fureur qui ne semble pas avoir été actualisé au sein de la chanson de geste ou du roman médiéval :

« Cette conception du corps combattant livré à la folie du démembrement et de la mise en pièces est totalement étrangère à la Grèce, à Rome, tout comme à nos chansons de geste. Au plus fort du combat, le guerrier de l'*Iliade* ou de la *Chanson de Roland* reste un homme dans toute son intégrité »<sup>716</sup>.

Dans le même ordre d'idée, le motif d'origine celtique de la folie qui s'empare du guerrier devant les conséquences de son *furor* ou de la perte de ses compagnons<sup>717</sup> est généralement absent de la chanson de geste et du roman médiéval. Néanmoins, quelques laisses à la fin du *Moniage Rainouart I* pourraient laisser à penser le contraire :

« Et Rainuars a les dens rechigniés,  
pour un petit que il n'est esragiés ;  
sa coustume ert tele quant ert coissiés  
qu'il devenoit plus fel et plus iriés ;  
che samblast bien que il fust marvoïés »<sup>718</sup>.

Ce qu'on nous présente ici comme une « coustume » est néanmoins inhabituel : lorsqu'il est poussé à bout et blessé, dans le cas présent face à la jument infernale de Gadifer, Rainouart entre dans une fureur bien supérieure à celle qui le possède lors des autres combats, et acquiert une attitude proche de celle d'un animal : il « a les dens rechignés », tel un fauve acculé. Ne pourrait-on déceler dans cette « coutume », vraisemblablement unique dans le cas du Cycle de Guillaume d'Orange, une volonté d'inscrire Rainouart dans la lignée des guerriers-fauves de l'Europe barbare, mais surtout, plus largement, dans celle des guerriers démesurés hérités de traditions

---

715 *Tain Bo Cualnge*, citation tirée de J.-M. Fritz, *Le discours du fou au Moyen Âge*, op. cit., p.74-75.

716 J.-M. Fritz, *Le discours du fou au Moyen Âge*, op. cit., p.75.

717 C'est par exemple le cas de Myrddin/Merlin, dans la tradition galloise.

718 *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.257, v.6884-6888.

séculaires, de traditions indo-européennes ?

### - c) Rainouart « li Arabis »

Si les romans de chevalerie présentent tous les ennemis des chevaliers sous la forme de créatures issues de la merveille, comme les dragons ou les chevaliers noirs<sup>719</sup>, la chanson de geste a elle aussi son propre répertoire de l'Autre et de l'Ennemi : les Sarrasins, peuple qui représente bien souvent un miroir inversé de la Chrétienté, et dont les champions ou les dirigeants sont dépeints sous des traits grotesques, monstrueux, parfois diaboliques, véritables allégories de l'Enfer menaçant de déferler sur les terres chrétiennes. À des traits animaliers (griffes, crocs, longs poils) s'ajoutent souvent des caractéristiques plus originales, comme les yeux qui luisent, de la fumée qui sort de la bouche, une odeur pestilentielle. C'est par exemple le cas de Flohart, une Sarrasine monstrueuse que Rainouart doit affronter durant la bataille des Aliscans :

« .XV. piez ot, tant l'ont François esmee,  
D'un cuir de bugle estoit envelopee.  
O tot la fauz est en l'estor entree.  
[...]  
Ez vos Flohart corant de randonee;  
De sa bouche ist une si grant fumee  
Trestote l'ost en fu empullentee »<sup>720</sup>.

Le géant Corsolt du *Couronnement de Louis* possède aussi des caractéristiques monstrueuses propres aux géants Sarrasins :

« On li amaine le rei Corsolt en piez,  
Lait et anchais, hisdos come aversier;  
Les uelz ot roges com charbon en brasier,  
La teste lee et herupé le chief;  
Entre dous uelz ot de lé demi pié,  
Une grant teise de l'espalle al braier;  
Plus hisdos om ne puet de pain mangier »<sup>721</sup>.

Tous les attributs des créatures démoniaques, telles qu'on peut les trouver dans la

---

719 Voir par exemple les nombreux ennemis surnaturels que les chevaliers arthuriens ont à combattre dans le *Haut Livre du Graal*.

720 *Aliscans*, op. cit., p.436-438, v.6815-6826.

721 *Le Couronnement de Louis*, op. cit., p.17, v.504-510.

tradition populaire et cléricale, qui sont connus de tous et sont des réservoirs de savoirs inépuisables : les diables auraient ainsi les yeux qui luisent, comme le chat dont les yeux abritent les flammes de l'enfler, ils cracheraient du feu et de la fumée comme le dragon, assimilé au serpent, incarnation du Mal, etc. Cette dégradation est parfois d'ailleurs visible dès la présentation de leurs champions<sup>722</sup> : les noms, qui évoquent des êtres bestiaux, diaboliques ou ridicules, participent alors à ce processus<sup>723</sup>. Et s'il est vrai que cette surenchère constante tend parfois à créer une figure plus ridicule que monstrueuse<sup>724</sup>, notons que tout est mis en place pour faire des Sarrasins des ennemis dont la puissance a quelque chose d'inhabituel et de surnaturel.

Or, on peut noter que dans l'ensemble de la Geste Rainouart, lorsque les champions Sarrasins s'avancent sur le champ de bataille, Rainouart est le seul à pouvoir contrer les massacres qu'ils perpétuent au sein des troupes françaises. Est-ce donc seulement sa force de guerrier épique qui le prédestine à ce rôle, à la manière de Guillaume dans sa jeunesse ? Ou faut-il chercher dans son héritage sarrasin pour trouver l'origine de ce rôle ? En bref, au sein de la geste, faut-il être un monstre soi-même pour tuer d'autres monstres ?

De fait, les caractéristiques étranges ou ambigües sont relativement communes dans le registre épique, et aucun héros n'est présenté sans être le porteur d'un certain nombre de défauts : le motif de la Sarrasine convertie (Orable), la description du physique monstrueux (Guillaume), l'excès de fureur dans la bataille (Vivien). Mais ces « tares » ne sont finalement que de peu d'importance au vu du rôle positif que ces personnages ont à jouer par la suite. Au contraire, Rainouart a ceci de remarquable au sein de la geste qu'il combine en un seul et même personnage nombres de ces caractéristiques : c'est un géant, un guerrier archaïque, un homme sauvage, un héros burlesque, un « nice ». Il est un véritable monstre, au sens étymologique. Mais pire que tout, c'est un Sarrasin.

---

722Notons que les *Aliscans* et la *Bataille Loquifer* sont particulièrement prolifiques au niveau de la présentation de l'Ennemi, en présentant et en nommant de très nombreux Sarrasins.

723Voir l'analyse qu'en fait Philippe Ménard dans *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, *op. cit.*, p.46-52.

724La présentation des monstres Sarrasins est en effet problématique, voire paradoxale, en ce qu'elle vise deux objectifs antithétiques : une volonté apotropaïque de ridiculiser cet Autre venu de contrées lointaines qui nous terrifie, et la nécessité d'offrir aux chevaliers épiques des ennemis dignes de leurs prouesses, car à vaincre sans péril, on triomphe sans gloire.

Or, la sentence que l'on trouve à cet égard dans la *Chanson de Roland* est une constante de l'idéologie de la croisade présente dans les chansons de geste : « les païens ont le tort et les chrétiens ont le droit »<sup>725</sup>. Bien que certains chefs soient parfois nommés, particulièrement lors de duels, de manière à augmenter la valeur de la victoire du bon chrétien en développant la puissance de son ennemi, les Sarrasins sont essentiellement présentés comme une masse confuse, innombrable et hétérogène, qui s'oppose au petit nombre de combattants français. Le chevalier l'exprime ainsi dans le *Roland Occitan* :

« Tantas n'i ha de la gens averseya,  
mays per semblant que pels d'erba resteya »<sup>726</sup>.

De la même manière lors de la bataille de l'Archamp, dans les *Aliscans*, même Guillaume s'étonne de voir les collines environnantes entièrement recouvertes d'armées ennemies, lui qui n'a plus que quelques chevaliers à ses côtés. Tout est mis en place pour faire des troupes Sarrasines une masse innombrable, quitte parfois à tomber dans l'invraisemblable : ainsi de Rainouart, dans la *Bataille Loquifer*, qui doit combattre à lui seul « .XXX. millier »<sup>727</sup> de païens, qui plus est sur un navire !

Les Sarrasins épiques sont décrits la plupart du temps comme un groupe hétérogène, intégrant toutes les pratiques que condamne le christianisme, aussi bien issues du paganisme celtique, que des traditions romaines, juives ou musulmanes. Le terme est donc à prendre au sens large comme un synonyme de « païen ». On peut ainsi voir que Clovis est qualifié de « Sarrasin » avant sa conversion dans la chanson *Floovant*. Paul Bancourt le confirme :

« Ce ne sont pas seulement des peuples païens ou Mahométans. Les poètes épiques mettent parmi eux des adversaires de la chrétienté d'Occident et nommément les Grecs [...]. C'est qu'aux griefs des pèlerins chrétiens d'Occident à l'égard des schismatiques byzantins, s'ajoute, dès la première croisade, chez les chrétiens d'Occident, un climat de suspicion, de tension, d'hostilité dont témoignent les chroniqueurs des croisades et qui, marquant tout le cours du XII<sup>e</sup> siècle, aboutira au détournement de la quatrième croisade contre Constantinople »<sup>728</sup>.

---

<sup>725</sup>La *Chanson de Roland*, op. cit., p.92, v.1015.

<sup>726</sup>Le *Roland Occitan*, Roland à Saragosse ; Ronsasvals, éd. et traduction de de g. Gouiran et R. Lafon, Paris, 10/18, 1991, v.211-212.

<sup>727</sup>La *bataille Loquifer*, op. cit., p.37, v.227.

<sup>728</sup>Paul Bancourt, *Les Musulmans dans les chansons de geste du cycle du roi*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1982, p.29.



Dans le cas de notre corpus, la présence du prophète musulman n'est ainsi la plupart du temps évoquée que pour masquer les véritables formes des rites païens, qui semblent ici bien plus proche du polythéisme et de l'idolâtrie romaine antique : à de nombreuses reprises, ils vénèrent des idoles de diverses divinités, Mahom, Apollyon, Belgebu, Barré, contribuant par là-même à un effort, particulièrement importants aux XIIe et XIIIe siècles, de propagande en faveur des croisades, qui réactualisaient les combats et martyrs contre les païens romains. J. Tolan insiste sur l'importante distance qui était prise vis-à-vis de la religion islamique :

« l'absurdité de ces histoires saute aux yeux de quiconque a une connaissance même rudimentaire de l'islam. Mais elle était loin d'être évidente pour ceux qui lisaient ces histoires : pour eux, comme peut-être pour nombre de croisés eux-mêmes, elles sonnaient vrai. Elles aidaient à dégager le sens des combats qu'ils livraient, des risques qu'ils couraient, et de la mort à laquelle eux ou leurs camarades s'exposaient »<sup>729</sup>.

Le combat n'est pas nouveau, mais cyclique et intemporel : nouvelle scène, nouveaux acteurs, rejouant les combats antiques, qui se voulaient eux-mêmes les concrétisations du combat spirituel de Dieu et du Diable. Dans cet ordre d'idée, il n'est pas étonnant de lire, dans la *Chanson d'Antioche*<sup>730</sup>, le fait que les païens mis à mort sont ceux-là mêmes qui ont crucifié le Christ. Dans la *Chanson de Roland*, les Sarrasins sont justement présentés comme vénérant une trinité d'idoles (Apollin, Mahomet et Tervagant), censées leur apporter la victoire : leur propension à humilier et détruire celles-ci lorsque le vent du combat tourne est à cet égard assez comique :

« Ad Apolin en curent en une crute,  
Tencent a lui, laidement le despersurent :  
« El malvais deus, por quei nus fais tel hunte ?  
Cest nostre rei por quei lessas cunfundre ?  
Ki mult te sert, malvais luer l'en dunes ! »  
Puis si li tolent sun sceptre e sa curune,  
Par les mains le pendent sur une culumbe,  
Entre lur piez a tere le tresturnent,  
A granz bastuns le batent e defruisent ;  
E Tervagan tolent sun escabuncle  
E Mahumet enz en un fosset butent

<sup>729</sup>John Tolan, *Les Sarrasins*, Paris, Flammarion, 2003, p.177.

<sup>730</sup>*La Chanson d'Antioche*, éd. Suzanne Duparc-Quioc, Paris, Librairie orientale Paul Geuthner, 1977, p.27-28, v.205-211.

E porc e chen le mordent e defulent »<sup>731</sup>.

Ce motif de la destruction de l'humiliation des idoles et des divinités inutiles sera d'ailleurs récurrent dans la chanson de geste, comme on peut le voir dans la *Bataille Loquifer*, où Thibaut et ses généraux maudissent Mahomet, ou plus particulièrement dans le *Moniage Rainouart I* :

« Voit le Tiebaus, s'en est mout aïrés,  
et Sarrasin ont Mahomet coubrés.  
A grans machues, a flaiaus, a tinels,  
li vont batant les flans et les costés :  
« Faites vertus, malvais Dex assoté !  
Ne veés vous, viels chaitis rasotés,  
que Gadifers est pour vous enconbrés ? »<sup>732</sup>.

Un retournement de la foi d'autant plus risible qu'il est mis en valeur par la fermeté de celle des chevaliers chrétiens. Seul le personnage de Desramé, chef incontesté des Sarrasins, et père de Guibourc et Rainouart, semble échapper, dans une moindre mesure, à cette dégradation totale : il semble être en effet une image spéculaire du parfait monarque chrétien qu'était Charlemagne, tout particulièrement à travers le contraste qu'offre la présentation de Louis. Desramé est un roi honoré, obéi de ses vassaux, qui répondent à ses appels avec une diligence insigne (Loquifer et Gadifer par exemple) ; il est un monarque vertueux et honorable envers ses amis comme ses ennemis (le repas où Rainouart est convié) ; enfin, il est indéniablement un puissant guerrier (duel contre Guillaume)<sup>733</sup>.

Tout comme celle d'Orable/Guibourc qui continue à éveiller, même après sa conversion et les services rendus envers Guillaume et les siens, les soupçons de certains chevaliers français, dont Aÿmer<sup>734</sup>, l'origine de Rainouart pose problème en ce qu'elle l'identifie très clairement, pour qui ne le connaît pas, comme un ennemi. À cet égard, le tout premier titre qui est donné par le narrateur à Rainouart dans le *Moniage Rainouart I* est évocateur : ce n'est ni « Rainouars o tinel », ni même « Rainouars li ber », titres les plus communs dans *Aliscans* (il y est néanmoins présenté comme le

---

731 *La Chanson de Roland*, op. cit., p.192, v.2580-2591.

732 *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.273, v. 7349-7355.

733 Le motif du bon roi Sarrasin n'est cependant pas unique au cycle de Guillaume d'Orange : on peut en rencontrer d'autres visages comme dans certaines chansons de geste.

734 *Aliscans*, op. cit., p.310, v.4499.

« filz [...] a un Escler »<sup>735</sup>) et la *Bataille Loquifer* (au même titre, nous l'avons vu, que celui de « desvé »), mais bien « Rainouars l'Arabis »<sup>736</sup>. Par la suite, c'est aussi comme tel qu'il sera décrit par les bourgeois de Bride :

« Dist l'un a l'autre : « Dont vient cis anemis ?  
Diable samble, tant est gros et furnis.  
Com li siet ore cis fros et cis samis !  
De quel diable nos est or cis saillis ?  
C'est uns gaians del regne as Arabis » »<sup>737</sup>

Notons que dans cette chanson, Rainouart a l'exclusivité de ce terme : les deux occurrences le concernent, alors même que c'était le titre de Thibaut, notamment dans la *Bataille Loquifer*. Un titre qui n'a rien d'étonnant dans une chanson de geste, mais qui détonne avec son rôle : le jeune géant n'est-il pas « Renoart qui les mauvés chastie »<sup>738</sup> ?

D'après la description qui est faite des Sarrasins dans la chanson de geste, la volonté des auteurs est claire : offrir à ses héros (et, par extension, à son public) d'affronter la quintessence du Mal, rendant dès lors accessible la justice par la violence, ce qui n'est possible qu'en déshumanisant à l'extrême l'Ennemi, en le rendant suffisamment « Autre » pour faire douter de son humanité, comme le dit J.-C. Payen :

« La violence épique est au service d'une idéologie sommaire qui procède par xénophobie. L'adversaire est l'autre, l'étranger, l'ethnie ou la culture concurrentes, dont on accuse les différences jusqu'à la monstruosité. Le poème assure la cohérence du groupe en lui donnant la bonne conscience de sa normalité »<sup>739</sup>.

D'où la nature « mélangée et paradoxale » de l'armée des Sarrasins dans la *Chanson de Roland*, selon les termes de J. Tolan<sup>740</sup>, mais qui serait aussi valable dans l'ensemble de la Geste Rainouart : aux grands guerriers Sarrasins qui sont bien souvent présentés comme des égaux des chevaliers chrétiens (Bauduc dans les *Aliscans*, Baligant dans la

---

<sup>735</sup>*Aliscans*, op. cit., p.262, v.3618.

<sup>736</sup>*Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.3, v. 16.

<sup>737</sup>*Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.9, v. 152-156.

<sup>738</sup>*Aliscans*, op. cit., p.358, v.5369.

<sup>739</sup>Jean-Charles Payen, « Une Poétique du génocide joyeux: devoir de violence et plaisir de tuer dans la *Chanson de Roland* », dans *Olifant*, op. cit., p.227.

<sup>740</sup>John Tolan, *Les Sarrasins*, op. cit., p.183.

*Chanson de Roland*), et dont les auteurs vont parfois jusqu'à regretter la mort<sup>741</sup>, se mêlent de véritables monstres, preuve s'il en fallait que les Sarrasins conservent quelques accointances avec l'Enfer. Car de fait, les troupes d'élites et les champions Sarrasins ne sont pratiquement jamais de valeureux chevaliers, mais des géants aux attributs aussi divers que monstrueux : la religion hétérogène des Sarrasins apparaît donc comme une caractéristique commune aux géants épiques, qui jurent « par Mahomet » même sans être intégrés à la société Sarrasine<sup>742</sup>, accentuant dès lors leur caractère maléfique et nuisible. Au sein de la geste, la frontière est bien souvent tenue entre les Sarrasins et les monstres que sont les géants : et Rainouart, relève de ces deux formes d'altérité, tout en revêtant certaines caractéristiques propres aux chrétiens, accentuant par là même sa nature paradoxale et décalée.

#### **- d) Rainouart « li gians »**

Le personnage de Rainouart est cependant bien plus complexe à définir qu'il n'y paraît : ses descriptions alternent entre celles d'un bon chevalier de grande taille, et celles d'un véritable géant, et cette fluctuation se ressent d'ailleurs dans l'hésitation et le flottement qui se retrouvent parfois dans la critique moderne<sup>743</sup>. De fait, Rainouart est « arabis », et rentre donc dans la série des « géants Sarrasins », comme Corsolt, Loquifer, Gadifer, ainsi que de nombreux autres qui sont anonymes. La valeur des caractéristiques du personnage alternent donc entre celles, positives, des habituels guerriers épiques, et celles, négatives, des géants Sarrasins : il est donc, à de nombreux égards, décrit selon un champ d'application qui fait souvent appel au monstrueux.

Comme le disait Voltaire<sup>744</sup>, « il est plus difficile qu'on ne pense de définir les monstres ». L'origine même du terme apparaît comme sibylline ; celui-ci étant hérité du terme latin « *monstrare* » (montrer), le monstre, par définition, est précisément ce que l'on pointe du doigt. Il est à souligner que le terme, dans son étymologie, ne

---

741 Par exemple cette acclamation dans la *Chanson de Roland* : « Quel preux, mon Dieu ! S'il avait été chrétien ! » (v.3164).

742 C'est le cas par exemple d'un géant dans *Huon de Bordeaux* qui jure de cette manière alors qu'il a toujours vécu dans un pays merveilleux.

743 Voir *infra*, la discussion sur le statut de Rainouart à propos des recherches de Francis Dubost.

744 Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, « monstre », éd. Garnier, tome 20, disponible en ligne : [http://fr.wikisource.org/wiki/Dictionnaire\\_philosophique/Garnier\\_%281878%29/Monstres](http://fr.wikisource.org/wiki/Dictionnaire_philosophique/Garnier_%281878%29/Monstres)

comporte encore aucunement de connotation négative : le monstre est ce qui sort de l'ordinaire. Le monstre est une pourtant exception, il fait figure de défaillance, d'anomalie, au sein d'un groupe donné que l'on imagine comme harmonieusement et homogènement composé. On doit ainsi à Aristote, dans sa *Génération des Animaux*, une première approche de la question, car pour lui « Le monstre est un phénomène qui va à l'encontre de la généralité des cas mais non pas à l'encontre de la nature envisagée dans sa totalité ». Durant l'Antiquité, le monstre est donc avant tout une idée abstraite, un concept d'anomalie, mais qui ne serait pas extérieure à la Nature. Différent, dès lors, mais pas étranger ; il est, sinon accepté, du moins toléré comme faisant néanmoins partie d'un tout, ce qui est fondamentalement différent de l'acception du terme qui se développera par la suite. Le monstre peut donc désigner les créatures mythologiques, aussi bien positives (pégase, centaure) que négatives (hydre, minotaure, cyclope). Tout en désignant principalement les diverses créatures mythologiques, le monstre est ainsi avant tout un être d'exception, qui se démarque de son environnement. Il faudra attendre l'épanouissement de la doctrine chrétienne pour que le monstre commence peu à peu à se colorer négativement : l'harmonie, selon la volonté de Dieu, doit régner avant tout, et c'est véritablement faire affront à la Création que de s'écarter du chemin divin, principalement de par son aspect physique. Le monstre est alors représentant du chaos, car l'harmonie ne saurait être sans ordre : on doit justement à Saint Augustin, dans sa *Cité de Dieu*, une très large réflexion sur ce sujet<sup>745</sup>, se demandant par exemple si certains hommes monstrueux pourraient descendre d'Adam. La Genèse, à sa manière, apportait son lot de réponses, en faisant de la monstruosité le résultat (et la descendance) de la « Malédiction de Cham », ou plus exactement de son fils.

Mais de toutes les formes de surnaturel qui sont liées au monstrueux et à la conception que l'on peut avoir de l'Autre, le gigantisme (et par extension, le nanisme), est celle que l'on retrouve le plus couramment dans les diverses cultures antiques et médiévales : qu'il suffise de penser à ses nombreuses incarnations européennes, *jotüuns* (mythologie islandaise et germanique), *fomoirs* (irlandaise), cyclopes et titans (gréco-romaine), ou *lestrygons* (grecque)... Le géant s'est à tel point intégré dans notre société moderne qu'il est parfaitement connu de tous. Il est une part essentielle de notre folklore, et a donc acquis au long des siècles une place de choix parmi notre panthéon

---

<sup>745</sup>Voir l'extrait de *La Cité de Dieu*, de Saint Augustin, 16, 8, en Annexe.

du monstrueux, envolée à laquelle nous voulons croire que des figures telles Pantagruel et Gargantua, mais aussi Rainouart, ne sont pas étrangères. De fait, le gigantisme est une forme simpliste de déformation de l'humanité : seule la taille change, accompagnée par les conséquences liées à cet attribut (faim, force et bestialité). Cela correspond à ce que F. Dubost qualifie de manipulation sur la grandeur par hypertrophie totale<sup>746</sup>, par opposition aux autres types de monstrueux.

L'Antiquité nous a légué une image forte et significative du géant, et ce dans l'ensemble des contrées européennes. D'après les épopées et les récits de voyage, on s'imaginait les géants comme étant parmi les premiers habitants de la Terre, ou du moins ils étaient considérés comme antérieurs à l'homme : l'origine-même du terme « géant » fait référence aux enfants de Gaïa, la Terre<sup>747</sup>. Ils se déclinent alors sous plusieurs formes, comme les Cyclopes, les Titans, ou encore les Lestrygons. Loin d'être totalement ignorants, comme la culture populaire se les représente actuellement<sup>748</sup>, ils étaient liés à une forme de magie tellurique, mais surtout à l'art de la forge : certains d'entre eux étaient par exemple les créateurs des armes divines, telle la foudre de Zeus ou encore le trident de Poséidon. Cet aspect se retrouve de manière particulièrement intéressante chez les *Jotüuns*, les géants des montagnes scandinaves : forces telluriques et chthoniennes par excellence, ils étaient à la fois sorciers et forgerons, au même titre que les nains, particulièrement présents au sein de cette mythologie. À leur côté, deux autres espèces de géants peuplaient *Jotunheim*, le « Monde des Géants » : les *Thurses* et les *Trolls*. Ils représentaient une forme d'altérité symbolisant les forces du Chaos face à l'espace régenté de Midgard, la terre des hommes, tout comme les *fomoires* de la tradition irlandaise, ou encore les Sarrasins de la chanson de geste. Dans l'aire celtique justement, ils étaient considérés comme les bâtisseurs de nombreux sites mégalithiques aux dimensions démesurées : c'est le cas par exemple du site de Stonehenge qui, selon l'une des versions, aurait été agencé à l'origine par des géants Irlandais. On retrouve d'ailleurs aussi cette idée dans les épopées françaises, et plus particulièrement dans *La Chevalerie Vivien*, dans laquelle le jeune chevalier protège son armée des hordes sarrasines au moyen d'une tour construite autrefois par des géants :

---

746Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème-XIIIème siècles)*, Paris, Honoré Champion, 1991, p.571-572.

747« *gigantes* » : en grec ancien les enfants de la Terre (Gaïa).

748Il existe néanmoins de nombreux exemples de géants ou de cyclopes se faisant berner par la ruse, tel Polyphème face à Ulysse

« Dist Vivïens : « Sel volez creanter  
 Un bon conseil que je vos vueil donner,  
 Je n'ai talant d'areire reculer,  
 Que envers Deu vodrai mon veu garder.  
 Une tor voi qui mout fet a löer  
 C'uns jaïans fist mout a lontens pazez » »<sup>749</sup>.

Mais ceci ne doit pas faire oublier pour autant que le monde chrétien avait lui-même ses propres géants, hérités d'époques anciennes, et dont on trouve de nombreuses occurrences dans la Bible : que l'on songe par exemple aux *Nephilims*, aux *Rephaïms*, ou plus simplement à Goliath, le terrible géant que vainquit David avec sa fronde<sup>750</sup>.

Puisant dans ce vaste répertoire, les clercs médiévaux se sont servis de ces archétypes antiques pour former leur propre géant littéraire : à défaut d'ancêtre direct de l'homme, le géant est considéré durant le Haut Moyen Âge comme une forme archaïque de l'humanité. Mais si la tradition médiévale n'a pas conservé dans la généalogie de cette créature la filiation antique avec Gaïa, les clercs se sont tout de même servis de cet héritage pour dépeindre le géant médiéval : l'idée de peuple originel se retrouvera d'ailleurs dans nombre de récits médiévaux qui décrivent la manière dont l'Angleterre a été peu à peu colonisée par l'homme. Selon l'*Historia Regum Britanniae* et le *Roman de Brut* par exemple, Albion<sup>751</sup>, aurait été à l'origine habitée par des géants, qui furent tués par Brutus et son peuple<sup>752</sup>. De manière générale, il sera présenté comme « l'image dilatée, menaçante et malsaine de l'aïeul archaïque et obscurément renié »<sup>753</sup>.

La plupart du temps, les géants sont dépeints comme particulièrement frustes et asociaux : vivant souvent seuls, retirés dans les grottes ou les montagnes, ils sont à l'image de leur nature primitive. Comme le montrent une grande majorité d'enluminures<sup>754</sup>, les géants sont sauvages, et plus proches de l'animal que de l'humain. On les décrit souvent d'ailleurs avec des barbes démesurées, ou de longs poils roux et noirs, couleurs démoniaques, qui trahissent leur nature monstrueuse. Bien qu'il arrive

<sup>749</sup>La Chevalerie Vivien, op. cit., p.284, v.697-702.

<sup>750</sup>Voir en Annexe pour quelques extraits de descriptions antiques et médiévales de géants, ainsi qu'en iconographie pour certaines représentations.

<sup>751</sup>Nom primitif de l'île de Bretagne.

<sup>752</sup>Geoffroy de Monmouth, *Historia Regum Britanniae*, traduit et commenté par Laurence Mathey-Maille, Paris, Belles Lettres, 2008, p.49-51.

<sup>753</sup>Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème-XIIIème siècles)*, op. cit., p.569.

<sup>754</sup>Voir les exemples en Annexe.



qu'on les voit vêtus d'armures, leur équipement est bien souvent rudimentaire, ce qui se remarque notamment à travers leur arme de prédilection : la massue ou toute arme ou outil contondant, comme nous allons le voir pour les Sarrasins de la geste Rainouart. Certains géants passent même tout simplement pour se battre avec des troncs d'arbres... Cependant, s'ils sont certes primitifs, les géants possèdent néanmoins un langage développé, certains possédant même des statuts sociaux élevés dans la chanson de geste, et l'un d'eux sait même jouer aux échecs dans le *Haut Livre du Graal*<sup>755</sup>.

Mais leur nature primitive ne doit pas faire oublier que les géants, durant le Haut Moyen Âge, sont foncièrement mauvais par nature et, pire que tout, qu'ils ne sont pas chrétiens. Symboles de la démesure et de l'orgueil, ils ne sauraient être intégrés dans la société humaine, et sont donc constamment pourchassés. Et ce n'est qu'à partir du XIIe siècle que les clercs finissent par intégrer les géants à leur texte non plus à seule fin d'effrayer, mais dans un but moralisateur, satirique, voire comique. Durant le Moyen Âge Central, de même que deux grands genres littéraires, la chanson de geste et le roman, émergeaient et finissaient par s'implanter totalement dans les mentalités, la figure du géant s'est elle aussi adaptée, et s'est scindée en deux faces aux tonalités bien distinctes. Dans les romans arthuriens, le géant est un des ennemis par excellence du chevalier. Il est, au même titre que le dragon ou le chevalier noir, l'adversaire à vaincre lorsque l'on souhaite prouver sa valeur, conquérir un trésor ou délivrer une noble dame. Les géants ne sont plus réellement un peuple à part entière, mais des monstres solitaires et asociaux. Outre leur taille, de nouvelles caractéristiques physiques viennent parfois enrichir leur portrait : longs poils, museaux ou pattes d'animaux, peau toute noire... Certains de ceux présentés dans le *Chevalier au Lion* par exemple, de Chrétien de Troyes, sont décrits comme hideux, noirs, et maniant la massue<sup>756</sup>. Dans le *Haut Livre du Graal*, particulièrement prolifique en géants représentatifs du type romanesque, ces monstres manient invariablement des armes anti-chevaleresques, massues, haches et couteaux, comme c'était le cas depuis la tradition antique. Cependant, le terme « géant » est, durant cette période, relativement flou, marquant davantage l'idée de démesure (tant de la taille que de l'appétit) que celle d'espèce à distinguer de l'humanité.

---

<sup>755</sup>Le *Haut Livre du Graal*, op. cit., p.312.

<sup>756</sup>Le *Chevalier au lion*, op. cit., p.300, v.5512-5522.

Le géant dans le roman médiéval a un but littéraire bien défini : au-delà du fait qu'il est un ennemi digne d'être combattu par un chevalier, il sert aussi de miroir, de contre image : face au chevalier chrétien, il est une forme archaïque de monstruosité païenne. Mais alors qu'il était une figure crainte et redoutée durant l'Antiquité, le géant romanesque apparaît à plus d'un titre comme particulièrement ridicule : s'il a conservé ses attributs antiques (grande taille, force et appétit démesurés, propension au rapt), il n'est plus un ennemi implacable pour autant, et met d'autant plus en avant par sa défaite systématique la puissance du bon chevalier chrétien, contrairement au dragon, symbole du Mal et de l'Apocalypse, qui demeure l'Ennemi par excellence. On est face à la lutte entre une figure archaïque représentant un passé chaotique (parfaitement défini dans la figure du géant, forme primitive et dégradée de l'humanité) et un présent ordonné, représenté par le chevalier, porteur de valeurs courtoises ou religieuses. Par la suite, à mesure que cette figure rentre totalement dans les mœurs littéraires, et du fait des nombreuses formules stéréotypées, et donc répétitives, qui caractérisent l'affrontement entre un chevalier et un géant, on en vient rapidement à des raccourcis scénaristiques qui rendent le combat d'autant plus court. On tue des géants aussi facilement que de simples paysans : on se moque de cette figure mythique, on la rend ridicule pour ne plus la craindre. Tout comme le loup et l'ours, le géant médiéval est une figure apotropaïque : une créature dérisoire dont on rit pour soulager sa peur (comme Ysengrin dans le *Roman de Renart* par exemple, qui représente la peur du loup moquée). Moins encore que dans la chanson de geste, les géants n'ont jamais un rôle majeur dans l'intrigue : ils ne sont que de ponctuelles épreuves sur le chemin des chevaliers, majoritairement attachés à un lieu précis, une caverne ou une montagne (ouranien ou chthonien invariablement), qui rappelle, de manière effacée, leur origine mythique.

À l'inverse, dans la chanson de geste, le géant a gardé son caractère proprement monstrueux et terrifiant. « Synonymes d'orgueil, gravissime péché, et de démesure », selon les mots de C. Lecouteux<sup>757</sup>, ils sont particulièrement présents dans les épopées françaises, comme *Doon de Mayence* ou *Huon de Bordeaux*, ainsi que dans l'ensemble du cycle de Guillaume d'Orange et la Geste Rainouart, œuvres dans lesquelles ils font partie des innombrables armées des Sarrasins assaillant la France. Ils apparaissent

---

<sup>757</sup>Claude Lecouteux, *Les nains et les elfes au Moyen Âge*, Paris, Imago, 1988, p.55.

ainsi, selon la distinction de F. Dubost<sup>758</sup>, sous deux types précis : « l'Autre Roi », présent à travers le personnage de Desramé, et « l'Autre Guerrier », sous la forme des champions Sarrasins monstrueux. Le géant n'est plus dès lors asocial et solitaire, mais fait partie d'une collectivité : au sein de la société païenne, ils occupent même des rôles importants, guerriers d'élites, champions, ou même rois. C'est le cas par exemple de la longue série d'ennemis que doit combattre Rainouart dans les *Aliscans*, ce qui est visible non seulement par la richesse de leur équipement, parfaitement mis en valeur par le narrateur, car jouant sur la force de l'ennemi que le héros doit combattre, mais aussi à travers leurs titres et les terres qu'ils possèdent : à Valegrape sont inféodés de nombreux « barons »<sup>759</sup>, Grishart offre à Rainouart « citez et chastiax »<sup>760</sup>, Haucebier possède le titre de « rois »<sup>761</sup>... On est donc aux antipodes du géant dégradé des siècles antérieurs : au sein de l'armée Sarrasine, les géants sont les maîtres et s'intègrent parfaitement au système féodal.

De même, on constate que les traits typiquement monstrueux utilisés de manière à construire la figure du géant Sarrasin sont relativement récurrents, et semblent être le produit d'un réservoir propre au style formulaire épique. La plupart du temps, on insiste ainsi sur la noirceur de la peau, la carrure énorme ou déformée, et divers traits liés au gigantisme (augmentation/diminution du nombre ou de l'écartement des yeux) ou à l'animalité (griffes et crocs proéminents, longs poils), ou encore au diabolique (yeux rouges, pestilence, fumée qui sort de la bouche). Les géants Sarrasins sont l'occasion de rivaliser dans la description du monstrueux, comme c'est le cas pour Gadifer par exemple, dans le *Moniage Rainouart I* :

« Gregnor mont tint li cuvers desfaés  
 que .IIII. buef, s'il fussent acorés ;  
 gros ot le cief com un cauderon lés,  
 les chevels noirs contremont chercelés.  
 S'ot bien .III. piés les sorchiels mesurés,  
 les iels ot rouges aussi com uns malfés,  
 grant *деми* pié en la teste enfosés ;  
 paupieres longhes .IIII. pans mesurés.  
 Comme roncis ot les dens coutelés ;  
 bochus deriere et devant estoit lés ;

758 Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème-XIIIème siècles)*, op. cit., p.575-576.

759 *Aliscans*, op. cit., p.432, v.6649.

760 *Aliscans*, op. cit., p.436, v.6786.

761 *Aliscans*, op. cit., p.446, v.6969.

lee ot la bouche .II. espans mesurés ;  
les jambes lees, et derriere *encoés*,  
ongles agus comme serpens crestés,  
et fu plus noirs c'airement destempés,  
dyable samble d'ynfer soit escelpés ;  
nus ne le garde n'en soit tous effreés »<sup>762</sup>.

Tout est mis en place pour faire du Sarrasin le contre-pied même du canon de la beauté médiévale et de la parfaite cohésion des proportions.

Bien souvent, le rôle du héros est de se débarrasser d'un monstre nuisible à la société, statut couramment attribué aux géants, en particulier dans la culture germanique. Un texte du XVe siècle met d'ailleurs parfaitement en avant cette logique :

« Pourquoi Dieu créa-t-il les géants ? Ce fut pour qu'ils combattissent les grands dragons afin que les nains fussent plus en sûreté et que la terre fut cultivée. Au bout de peu d'années, les géants commencèrent à causer du tort aux nains, devinrent méchants et félons. Alors Dieu créa les héros vigoureux, peuple intermédiaire entre les deux autres. Il faut savoir que les héros furent très longtemps loyaux et débonnaires. De ce fait il leur incomba d'aider les nains à lutter contre les géants félons, les animaux sauvages et les reptiles »<sup>763</sup>.

Les géants seraient dès lors les ennemis par excellence de tout héros. Tuer des géants reviendrait donc à ramener l'ordre originel voulu par Dieu. C. Lecouteux<sup>764</sup> met d'ailleurs en avant le fait que ce conflit illustre le schéma trifonctionnel indo-européen, en ce que les héros, garants de l'ordre divin (1ère fonction), luttent contre les géants nuisibles (2ème fonction), pour protéger les nains producteurs (3ème fonction).

Néanmoins, dans le cadre de la chanson de geste, certains personnages positifs apparaissent comme de véritables géants des plus traditionnels : ainsi de Rainouart qui, comme le souligne A. Labbé, symbolise le « géant dépositaire des forces incontrôlées de la nature »<sup>765</sup>. L'utilisation qui est faite du terme « gaian » dans la Geste Rainouart est à cet égard intéressante. On peut d'ailleurs noter qu'il est absent des *Aliscans*, où l'assimilation de Rainouart au géant ne se fait qu'à partir de sa force exceptionnelle, de

<sup>762</sup>Le *Moniage Rainouart I*, op. cit., p.229-230, v.6129-6144.

<sup>763</sup>Das *Deutsche Heldenbuch*, éd. A. von Keller, Stuttgart, 1867. Citation tirée de l'ouvrage de C. Lecouteux, *Les nains et les elfes au Moyen Âge*, Paris, Imago, 1988, p.102.

<sup>764</sup>C. Lecouteux, *Les nains et les elfes au Moyen Âge*, op. cit., p.103.

<sup>765</sup>Alain Labbé, « De la cuisine à la salle : la topographie palatine d'*Aliscans* et l'évolution du personnage de Renouart », dans *Mourir aux Aliscans, Aliscans et la légende de Guillaume d'Orange*, Paris, Honoré Champion, 1993, p.215.

son appétit, mais surtout de sa haute taille :

« En tote France n'ot si grant bachelier »<sup>766</sup>.

Il appartient donc davantage à ce que F. Dubost qualifie de « colosse », c'est-à-dire un être humain de forte corpulence mais dont les proportions sont restées harmonieuses, contrairement au véritable géant :

« Le gigantisme du *jaiant* patenté n'est pas en effet agrandissement pur et simple du corps humain. Il s'accompagne d'une déformation significative vers l'horrible et le monstrueux »<sup>767</sup>.

Il en est ainsi pour Robastre aussi, par opposition aux véritables « géants » Sarrasins, difformes et disproportionnés. Mais dans le cadre de l'étude du personnage de Rainouart au sein de la chanson de geste, le terme de « géant » nous semble préférable à celui de « colosse » dans la mesure où il rend parfaitement compte non seulement de l'hérédité du jeune homme, mais surtout du dilemme qu'il doit surmonter pour trouver sa place dans la société chrétienne. Toutes les caractéristiques qui définissent le géant sont présentes, mais sans jamais le nommer comme tel. Le terme est utilisé une seule fois dans la *Bataille Loquifer*, contrairement à ce qu'assure M. Martin<sup>768</sup>, sous la forme « jaient »<sup>769</sup>, pour qualifier Aucibier<sup>770</sup>. Mais on le rencontre à 26 reprises dans le *Moniage Rainouart I* : il est utilisé pour décrire Rainouart (2 occurrence<sup>771</sup>), alors que F. Dubost affirme le contraire<sup>772</sup> ; par la suite, il est utilisé pour qualifier uniquement Maillefer<sup>773</sup>, en regard des troupes françaises (6 occurrences<sup>774</sup>) ; il sert aussi à qualifier,

---

766 *Aliscans*, op. cit., p.260, v.3569.

767 Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème-XIIIème siècles)*, op. cit., p.580.

768 J.-P. Martin, « le personnage de Rainouart, entre épopée et carnaval », dans *Comprendre et aimer la chanson de geste (à propos d'Aliscans)*, op. cit., p.65-66.

769 *La Bataille Loquifer*, op. cit., p.56, v.921.

770 Ce personnage pourrait correspondre au Haucebier des *Aliscans*, qui est présenté comme un terrible géant.

771 *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., v.156 et v.1987.

772 Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème-XIIIème siècles)*, op. cit., p.579. Il affirme par ailleurs que l'aspect du géant représenté par Rainouart n'est jamais évoqué comme « effrayant » : or, la terreur que provoque la stature de Rainouart auprès des bourgeois et des moines, mais aussi de Guibourg elle-même, malgré sa grande beauté, est un motif récurrent de la Geste Rainouart.

773 Cette caractéristique fait d'ailleurs écho au fait que Maillefer ne peut monter de destrier car il leur brise l'échine sous son poids : cf. *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., laisses 56 et 57, p.49-50.

774 *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., v.661, v.1312, v.1713, v.2021, v.2175, v.2691.

sans aucun nom propre, la mère de Rainouart (2 occurrences<sup>775</sup>) ; enfin, il est utilisé pour nommer les gigantesques troupes d'élite de Thibaut (16 occurrences<sup>776</sup>). Ce relevé rend bien compte des caractéristiques principales dégagées par F. Dubost pour qualifier le géant<sup>777</sup> : taille extraordinaire et nature maléfique. Or justement, chaque utilisation qui est faite de ce terme dans la Geste Rainouart est utilisée telle une insulte : Rainouart est qualifié de « géant » par des personnages qui ne le connaissent pas, et souhaitent par l'utilisation de ce terme mettre en valeur sa probable nature maléfique, qui serait alors en adéquation avec son physique. Cependant, la « composante sociale », troisième composante du mot « géant » selon F. Dubost<sup>778</sup>, qui voudrait que le terme « géant » soit parfaitement distingué de celui de « chevalier » par sa *semblance*, nous semble peu opérationnelle dans le cas de la chanson de geste, dans laquelle la majorité des géants Sarrasins, à quelques exceptions près qui exhibent un équipement défensif fabuleux, sont vêtus de la même manière que les chevaliers chrétiens. Qui plus est, les enluminures suivent cette norme. D'ailleurs, l'exemple que donne F. Dubost pour distinguer « le grant chevalier » du « jaian », à travers un épisode des *Merveilles de Rigomer*, se base sur le statut de chevalier d'un personnage aux armes triples. Or la multiplicité de l'équipement est une des caractéristiques récurrentes des géants Sarrasins épiques...

Mais si Rainouart est bien un « géant » pour les Français, qui n'ont guère l'habitude de la monstruosité au sein de leur communauté, c'est davantage Maillefer qui occupe ici ce rôle, notamment grâce à son statut clairement défini de champion Sarrasin, qui sera repris par la suite par Gadifer et les troupes d'élites de Thibaut. On peut aussi noter un détail intéressant dans les *Aliscans*, lors de l'épisode durant lequel, oublié par Guillaume pour le festin final, il jure de revenir se venger. Il déclare alors vouloir mobiliser sa famille et leurs armées, mais aussi « les jaians que je ferai mander »<sup>779</sup> : il apparaît donc clairement que les géants Sarrasins sont d'une part des troupes d'élite, mais qu'ils font surtout partie du système féodal sarrasin, comme ce sera

775 *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., v.655, v.685.

776 *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., v.3454, v.4012, v.5341, v.5348, v.5375, v.5387, v.5409, v.5426, v.5438, v.5453, v.5464, v.5473, v.5563, v.5633, v.5677, v.5688.

777 Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème-XIIIème siècles)*, op. cit., p.576-577.

778 Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème-XIIIème siècles)*, op. cit., p.577.

779 *Aliscans*, op. cit., p.496, v.7897.

développé par la suite avec les appels à l'aide qu'envoie Desramé à Loquifer et Gadifer.

Mais au-delà de ces dénominations, Rainouart peut être assimilé au géant grâce aux nombreuses similitudes qu'il entretient avec l'archétype littéraire parfaitement connu à cet époque-là, et qui veut que le géant soit celui qui possède un corps démesuré et disproportionné, mais aussi celui qui manie quantité d'armes contondantes non-chevaleresques. Il suffit pour cela de remarquer les nombreuses caractéristiques communes au jeune « nice » et à certains géants épiques. Ainsi par exemple d'Escopart dans *Beuve de Hantone* :

« [Boves] se regarde un petit avant,  
par desuz un tertre vist un veleyn gesant,  
ke ben out nof pez de grant :  
en sa main tint un mace pesant,  
que dis homes a peine ne portassent,  
a son geron un bon branc trenchant,  
entre se deus oyls un pe out de grant,  
le front out large com croupe de olifant,  
plu neyr ou la char ke n'est arement,  
le nez out mesasis e cornus par devant,  
le jambes out longues e gros ensemment,  
les pez larges e plaz, mult fu lede sergant,  
plu tost corust ke oysel n'est volant.  
Kant il parla, il baia si vilement,  
com ceo fust un vilen mastin abaiaint »<sup>780</sup>.

La *Chanson de Ecke*, centrée elle-aussi sur un géant<sup>781</sup>, présente le héros de la même manière, en le décrivant comme de très forte carrure, dotés de poings massifs, et brisant son son poids l'échine des destriers.

On retrouve donc la plupart du temps deux caractéristiques qui apparaissent comme intrinsèques aux géants : la grande taille (« nof pez de grant ») et le maniement d'une masse démesurément lourde (« un mace pesant / que dis homes a peine ne portassent »), comme c'est aussi le cas pour Robaste dans *Doon de Mayence*. L'ennemi que doit combattre Guillaume pour établir son ermitage dans son *Moniage*, qui est très clairement identifié comme un « jaians », reprend justement ces caractéristiques :

« Li jaianz est montez sor le desert ;  
Bruit comme tor, escume comme ver,

---

<sup>780</sup>*Beuve de Hantone*, v.1743-1757.

<sup>781</sup>*Cf. la Chanson d'Ecke (Das Eckenlied)*, version E2, laisse 60.



Grosse ot la teste, les eulz granz et ouvers.  
 Le jor ot morz .IIII. homes desconfés  
 Et .I. abe et .VII. de ses convers.  
 Porte une mace bien liée de fer ;  
 N'a si fort home, ge cuit, trusqu'a Nevers  
 Qui la portast por la cité de Mez »<sup>782</sup>.

Il en va de même pour le personnage de Rainouart, dont la carrure effraie parfois non seulement les Sarrasins, mais aussi les alliés mêmes de celui-ci. Cette description de géant apparaît d'ailleurs paradoxale, mais peut-être uniquement pour un public moderne, car en parallèle de ces détails proprement monstrueux, Rainouart est parfois décrit comme un très beau jeune homme :

« Mout estoit biax, mes l'en l'ot asoté »<sup>783</sup>.

« La fille au roi l'en prist a regarder,  
 Enz en son cuer mout forment a amer ;  
 Dist a sa mere : « Vez com biau bachelier !  
 Je ne cuit mie qu'en cest ost ait son per ;  
 Bien li avient cel tinel a porter »<sup>784</sup>.

Un héros épique destiné à devenir le champion de la chrétienté ne pouvait certes pas être dépeint sous des aspects uniquement négatifs, c'est pourquoi le narrateur tient à préciser que Rainouart était aussi beau que fort, et qu'il possédait donc toutes les caractéristiques nécessaires pour en faire un héros épique. Notons que dans *Erec et Enide*, il est justement question de Mabonagrain qui est présenté comme un géant, et découle du même paradoxe :

« S'il ne fust granz a enui  
 Soz ciel n'eüst plus bel de lui »<sup>785</sup>.

La trop grande taille est donc présentée comme une tare, malgré la beauté du personnage<sup>786</sup>. Cette dichotomie se retrouve d'ailleurs dans les *Aliscans* pour qualifier Crucados :

« Atant ez vos crucados apoignant,

<sup>782</sup>*Le Moniage Guillaume*, op. cit., p.129-130, v.2636-2643.

<sup>783</sup>*Aliscans*, op. cit., p.264, v.3637.

<sup>784</sup>*Aliscans*, op. cit., p.286, v.7078-4082.

<sup>785</sup>*Erec et Enide*, op. cit., v.5851-5852.

<sup>786</sup>C'est d'ailleurs la principale raison de l'antipathie de Louis à l'égard de Rainouart dans les *Aliscans* ou le *Guillaume en prose*.

Un Sarrazin, mout ert de bel semblant »<sup>787</sup>.

Ou encore les fils de Borel :

« Par la bataille ez vos poignant Borrel.  
O lui estoient si .XIII. chael,  
Tuit chevaliers adoubé de novel,  
noirs comme more, merveilles furent bel »<sup>788</sup>.

J. Subrenat insiste sur la signification de « chael » qui tend à désigner « le petit d'un animal »<sup>789</sup>, et qui se veut donc volontairement dépréciatif, augmentant par là-même la description paradoxale de ces Sarrasins. Mais la beauté de Rainouart, qui se retrouve parfaitement dans certaines gravures modernes<sup>790</sup>, semble n'être qu'un passage obligé, une caractéristique sans laquelle un héros ne saurait réellement en être un. Elle n'est donc que de peu d'importance en regard de la description de celui-ci en tant que surhomme à la stature véritablement herculéenne. Son entrée en scène, qui insiste fortement sur sa forte carrure, se fait l'écho des raisons de l'antipathie de Louis vis-à-vis de celui-ci :

« Por sa grandor nel poi onques amer,  
En ma cuisine l'ai puis fet demorer »<sup>791</sup>.

« Por ce quel vi si grant desmesuré,  
Ne sai que monte, si l'ai cuilli en hé.  
Ne l'ameroie por tote m'erité »<sup>792</sup>.

Par la suite, nombre de personnages insisteront sur l'aspect proprement monstrueux de Rainouart, qui se voit qualifié de « malfez »<sup>793</sup> ou de « fox si demesurez »<sup>794</sup>. De même que le personnage de Guillaume jeune se définissait comme le guerrier à la forte carrure et aux bras démesurément longs et terminés par des poings massifs, Rainouart est construit à la manière de ces monstres Sarrasins qui dominent le champ de bataille. Les remarques des autres personnages sont nombreuses à aller dans ce sens :

---

<sup>787</sup>*Aliscans*, op. cit., p.414, v.6409-6410.

<sup>788</sup>*Aliscans*, op. cit., p.406, v.6276-6279.

<sup>789</sup>*Aliscans*, op. cit., p.407.

<sup>790</sup>Pour quelques exemples, voir en Annexe.

<sup>791</sup>*Aliscans*, op. cit., p.262, v.3621-3622.

<sup>792</sup>*Aliscans*, op. cit., p.266, v.3682-3684.

<sup>793</sup>*Aliscans*, op. cit., p.274, v.3826 par exemple.

<sup>794</sup>*Aliscans*, op. cit., p.274, v.3834 par exemple.

« François l'esgardent environ de toz lez,  
N'i a un sol qui ne soit effreez.  
Dist l'un a l'autre : « Por Deu, or esgardez !  
Ainz ne fu mes fox si desmesurez » »<sup>795</sup>.

Aussi bien Louis que ses écuyers et ses troupes dans les *Aliscans*, mais aussi bourgeois et Sarrasins dans la *Bataille Loquifer* et le *Moniage Rainouart I*, tous s'étonnent et s'effraient de la stature du jeune Sarrasin.

Enfin, le cadre mythique qui est créé autour du personnage est suffisamment éloquent : Rainouart, au sein des cuisines, est présenté tel les géants archaïques détenteurs du feu sacré et de ses pouvoirs. Souvent lié aux éléments, les géants sont des forces de la nature, ils sont les dépositaires de ses secrets : par sa proximité avec la cuisine, et tout particulièrement le feu, Rainouart est gardien et maître en sa caverne. Il y dort, il s'y sent chez lui, à la manière d'une matrice protectrice ou du lieu naturel, selon Aristote, que nous avons déjà évoqué<sup>796</sup>. A. Labbé développe d'ailleurs cette idée en remarquant que Rainouart pourrait passer, tel un rite initiatique, d'un statut à un autre à travers l'évolution de son tinel : du tinel aquatique et servile, qui sert à porter des bassines d'eau, il passe à un second, lié au feu par sa fabrication merveilleuse<sup>797</sup> :

« Un grant feu fist por les costez uller ;  
Vient a un fevre, sel fist devant ferer,  
Et a granz bendes tot entor viroler » »<sup>798</sup>.

De la même manière, notons que Maillefer, à travers son apprentissage sarrasin, reprend à son compte durant son combat les attributs caractéristiques du géant, notamment par l'acte de dévoration qui était déjà présent dans les *Aliscans* avec le personnage de Flohart, la géante maniant la faux, qui dévore à belles dents la ventaille en fer de Rainouart. Ainsi de Maillefer durant son combat contre son père aux portes d'Orange :

« A plain cours cort Rainuart enbracier,  
si le soulieve com un rain d'olivier,  
.III. tors le torne, si le fait enbrancier ;  
pour un petit ne l'a fait trebucier.

<sup>795</sup>*Aliscans*, op. cit., p.274, v.3831-3834.

<sup>796</sup>Voir Deuxième Partie, A, 1, b.

<sup>797</sup>Alain Labbé, « De la cuisine à la salle : la topographie palatine d'*Aliscans* et l'évolution du personnage de Renouart », dans *Mourir aux Aliscans, Aliscans et la légende de Guillaume d'Orange*, op. cit., p.216.

<sup>798</sup>*Aliscans*, op. cit., p.274, v.3803-3805.

As dens le mort par mi l'auberc doblier ;  
la char en pince, le sanc en fait raier »<sup>799</sup>.

Une attitude qui les classe sans aucun doute dans la catégorie des géants.

La seconde caractéristique récurrente des géants Sarrasins est leur préférence pour les armes contondantes non chevaleresques, dont les masses sont les plus courantes. La variété des armes des Sarrasins est très peu marquée dans la *Bataille Loquifer* et le *Moniage Rainouart I*, hormis en ce qui concerne Gadifer, véritable armurerie à lui-seul :

« Encontre als .II. irai en camp malés,  
que jou ai ja mes cors tous aprestés,  
et mes machues et coutials afilés,  
et mes picois et mes bastons planés,  
et mes fausars trenchans et afilés,  
mon arbaleste, mes quarriaus enpenés,  
et mes dromons est piech'a aprestés »<sup>800</sup>.

De la même manière, l'équipement du géant Corsolt dans le *Couronnement de Louis* illustre cette idée, et l'absence de lance dans cette panoplie est significative :

« Quatorze rei armerent l'aversier;  
El dos li vestent une broigne d'acier,  
Desus la broigne un blanc halberc doblier,  
Puis ceint l'espee dont bien trenche l'aciers;  
Teise ot de lonc et de lé demi pié;  
Il ot son arc et son turqueis lacié,  
Et s'arbaleste et ses quarrels d'acier,  
Darz esmoluz, afaitiez por lancier;  
On li amaine Alion son destrier;  
A grant merveille par fu li chevaux fiers,  
Si desreez, com j'oï tesmoignier,  
D'une grant teise n'i puet on aprochier,  
Ne mais icil qui en fu costumiers.  
Quatre darz ot a la sele atachiez,  
Mace de fer porte a l'arçon derrier.  
Li reis Corsolz i monta par l'estrier;  
A son col pent un escu a or mier,  
Une grant teise ot l'escuz de quartier;  
Mais onc de lance ne deigna il baillier;  
De doubles armes l'ont bien apareillié.  
Deus! quels chevaux, quil peüst chasteier!  
Et ne por quant il cort si li destriers  
Ne s'i tenist ne lievre ne levriers »<sup>801</sup>.

<sup>799</sup>Le *Moniage Rainouart I*, op. cit., p.92, v.2395-2400.

<sup>800</sup>Le *Moniage Rainouart I*, op. cit., p.230-231, v.6170-6176.

<sup>801</sup>Le *Couronnement de Louis*, op. cit., p.21, v.636-658.

Mais il n'en va pas de même dans les *Aliscans*, chanson qui nous présente une incroyable variété d'armes : on nous présente ainsi des Sarrasins armés de « mace pesant »<sup>802</sup>, d'« espiez »<sup>803</sup>, de « fausarz »<sup>804</sup>, « hache »<sup>805</sup>, « baston »<sup>806</sup>, « tronçon de lance »<sup>807</sup>, « espee »<sup>808</sup>, « flael »<sup>809</sup>, « maill »<sup>810</sup>, « lances et javeloz »<sup>811</sup>, « martel »<sup>812</sup>, « croc »<sup>813</sup>, « fax »<sup>814</sup>, et utilisent même du « venin de serpent »<sup>815</sup> ou leurs « ongles »<sup>816</sup> comme des armes ! Tout est mis en place à travers cet inventaire pour créer la parfaite figure de l'ennemi, maniant une grande quantité d'armes différentes, signe de chaos, anti-chevaleresques et déloyales. Il en va de même pour Rainouart qui manie un tinel qu'il est le seul à pouvoir manier : les nombreux épisodes dans lesquels autrui essaye de s'en emparer, à ton comique et valorisant pour le jeune géant, l'illustrent parfaitement. Et s'il manie l'épée, très brièvement, à la fin de la *Chanson de Guillaume* et des *Aliscans*, nous avons vu que cela entraine dans une stratégie de sociabilisation du jeune géant : ce n'est donc aucunement une de ses caractéristiques définitives. Il est et demeure « Rainouart au tinel », le géant chrétien qui manie la masse, et qui vient à bout des géants Sarrasins.

On peut d'ailleurs remarquer que dans les chansons de la Geste Rainouart, qui mettent celui-ci au premier plan au détriment de Guillaume, le jeune géant est constamment présenté comme le seul à même de vaincre les êtres monstrueux issus des rangs Sarrasins. Ainsi de la longue série de duels à la fin des *Aliscans*, mais aussi à travers son combat contre Loquifer dans la *Bataille Loquifer*. Cette qualité de Rainouart est d'ailleurs particulièrement mise en valeur dans le *Moniage Rainouart I*, dans lequel le prestige du jeune géant passe nécessairement par la dégradation de

---

802 *Aliscans*, op. cit., p.68, v.81. Nous ne mettons comme exemple dans la liste qui suit que le numéro de la première occurrence de chacune des armes nommées.

803 *Aliscans*, op. cit., p.72, v.178.

804 *Aliscans*, op. cit., p.78, v.274.

805 *Aliscans*, op. cit., p.78, v.286.

806 *Aliscans*, op. cit., p.84, v.382.

807 *Aliscans*, op. cit., p.84, v.383.

808 *Aliscans*, op. cit., p.358, v.5357.

809 *Aliscans*, op. cit., p.358, v.5380.

810 *Aliscans*, op. cit., p.360, v.5399.

811 *Aliscans*, op. cit., p.400, v.6164.

812 *Aliscans*, op. cit., p.406, v.6283.

813 *Aliscans*, op. cit., p.418, v.6482.

814 *Aliscans*, op. cit., p.436, v.6788.

815 *Aliscans*, op. cit., p.446, v.6975.

816 *Aliscans*, op. cit., p.410, v.6349.

Guillaume :

« Mairefers fu dalés un rolleïs ;  
quant il le voit, si a jeté un ris  
por che qu'il vit Guillaume le marcis :  
mout par li samble et menus et petis  
a che qu'il est tant dotés et cremis »<sup>817</sup>.

À de nombreuses reprises, Guillaume ne parvient pas à blesser Maillefer<sup>818</sup>, ce qui le pousse à fuir, secondé par ses chevaliers<sup>819</sup>. Un cuisant échec pour le noble baron qui n'est pas sans rappeler la défaite subie sur l'Archamp et la fuite éperdue qui s'en est suivie pour rejoindre Orange. Guillaume n'est plus le héros épique de la chanson, il n'est plus le tueur de monstres qu'il a été dans sa jeunesse et doit reléguer ce rôle, encore une fois, à Rainouart : ce dernier, d'ailleurs, n'aura aucun mal à vaincre et convertir son fils, tout géant démesuré qu'il soit. Par la suite, c'est lui aussi qui parviendra à tuer les géants qui forment les troupes de choc de Thibaut :

« A Rainuart coururent de randon :  
premiers li vindrent et Bondin, et Corbon,  
et Brunagor, et Bradant, et Felon,  
.III. jaient de male estracion.  
Mais Rainuars fiert si l'un d'un tronchon  
qu'ill'esmia desci que el menton ;  
l'autre brisa le cors et le crepon.  
Li autre doi douterent le baron »<sup>820</sup>.

« Li rois Tibaus fu durement sachans ;  
en Baufumés manda .XV. gaians  
fors et corsubles, mirabileus et grans.  
[...]  
.XV. en i ot de si fais mescreans ;  
.III. en ocist Renouart li vallans »<sup>821</sup>.

« Il s'abaissa, si a un perron pris,  
fiert un gaient tot droit en mi le pis ;  
tout li froisa, li cuers li est partis.  
[...]  
Puis fiert un autre qui vers lui est sallis ;  
d'une autre pierre jus l'abat estordis »<sup>822</sup>.

---

817*Le Moniage Rainouart I, op. cit.*, p.54, v.1343-1347.

818*Le Moniage Rainouart I, op. cit.*, p.55, v.1371-1378 et p.59, v.1484-1490.

819*Le Moniage Rainouart I, op. cit.*, p.59-60, v.1491-1518.

820*Le Moniage Rainouart I, op. cit.*, p.151, v.4009-4015.

821*Le Moniage Rainouart I, op. cit.*, p.202, v.5347-5362.

822*Le Moniage Rainouart I, op. cit.*, p.206, v.5463-5468.

Et c'est non pas avec Guillaume, inadapté pour cette expédition, mais avec Maillefer, autre géant chrétien, qu'il finira de tuer les monstrueux Sarrasins<sup>823</sup>. Cependant, bien que très proches une fois intégrés à l'univers chrétien, ces deux géants sont basés sur des types de personnages bien distincts, comme on peut le constater à travers leurs évolutions opposées : Rainouart est construit selon le topos du « nice », tandis que Maillefer tient davantage du « *puer senex* »<sup>824</sup>. Ils en arrivent pourtant à représenter tous deux la concrétisation du modèle du géant chrétien, carnalesque mis à part dans le cas de Maillefer. Car de la même manière que de nombreux traits du Guillaume « jeune » ont été transférés sur Rainouart, de manière à bien différencier ces personnages, et à éviter la redondance des caractères, la présence de Maillefer au premier plan de la chanson est relativement restreinte à partir du moment où il n'est plus un farouche ennemi à combattre, mais un nouvel allié. Maillefer n'est qu'un « autre Rainouart », dont les caractéristiques sont calquées sur celles de son père : rien de d'étonnant à ce qu'il ne soit que peu développé une fois converti.

Notons que la première réaction de Rainouart face à Gadifer est de multiplier l'équipement défensif :

« Uns brans d'acier me sera aprestés,  
si l'avrai chaint a mon senestre lés,  
et .II. haubers ens en mon dos jetés,  
et .II. fors elmes ens en mon chief posés »<sup>825</sup>.

Une réaction typiquement « gigantesque », et habituellement réservée aux Sarrasins, qu'il rejettera vite au profit d'une légèreté plus sûre. Tout est bien mis en place pour faire de Rainouart, monstre lui-même, le seul apte à combattre ses égaux : tout comme on combat le feu par le feu, il fallait un être d'une nature et d'une force égale à ses ennemis pour apporter la victoire au camp chrétien.

Néanmoins, une telle démesure physique n'allait pas sans créer quelques problèmes : malgré la surenchère des descriptions monstrueuses des ennemis de Rainouart dans les *Aliscans*, celui-ci parvenait bien souvent sans réelle difficulté à les mettre à mort. La force de Rainouart, conséquence de sa carrure et de ses origines, était

---

<sup>823</sup>*Le Moniage Rainouart I, op. cit.*, p.213-214, v.5654-5690.

<sup>824</sup>Voir Deuxième Partie, A, 2, b.

<sup>825</sup>*Le Moniage Rainouart I, op. cit.*, p.239-240, v.6408-6411.



clairement définie. Cependant, le problème se posait différemment dans la *Bataille Loquifer* et le *Moniage Rainouart I*, chansons dans lesquelles Rainouart doit affronter, à travers un duel judiciaire qui doit décider encore une fois de la toute puissance de tel ou tel camp et de la légitimité de leurs conquêtes, le champion du peuple Sarrasin. Dans une telle optique, afin d'assurer aux Sarrasins un champion à la fois valeureux et représentatif de leur peuple, il devenait nécessaire d'une part de pousser encore plus loin la surenchère habituelle de la description des monstres Sarrasins, mais aussi par là-même d'estomper les attributs proprement « gigantesques » du jeune guerrier : le combat n'aurait rien eu d'épique si l'ennemi que le héros français avait à affronter était aussi, voire moins, monstrueux que lui-même.

L'équipement de Rainouart est dans ces deux chansons mis en valeur, et on n'insiste pas tant sur la protection qu'il offre, que sur sa légèreté, qui est à bien distinguer de l'absence d'armure qui caractérisait Rainouart à certains passages de la *Chanson de Guillaume* ou des *Aliscans* :

« .II. haubers fors a Guillelùe aporta,  
et li marchis Renoart adouba  
par tel maniere conme vos dirai ja :  
chaues ligieres Guillelmes li chaça,  
une grant brogne an son dos andossa,  
fort et sarree, mais gaires ne pesa ;  
li cuens Guillelmes son hame li lasa,  
a .XXX. las an son chief li ferma,  
et la ventaille devant sa bouche osta  
pour miolz soffler cant mestier en avra »<sup>826</sup>.

« Puis vest l'auberc qui fu roi Bucefier ;  
bone est la maille, on nel puet empirier,  
tout ert dorés et devant et deffier,  
n'ert pas pesans, ains estoit mout legier.  
[...]  
« Rainuart frere, » dist li quens au vis fier,  
vestés encore un bon hauberc doublier  
qu'il ne vous puist navrer ne enpirier. »  
Dist Rainuars : « Sire, plus ne vous quier.  
Ne me voel pas issi d'armes cargier,  
que jou voel estre en bataille ligier  
pour tost guencir contreval le gravier.  
Jou connois bien et sai tel aversier  
que s'il me puet entre ses bras baillier,  
la moie force ne me vaut un denier »<sup>827</sup>.

<sup>826</sup>La bataille Loquifer, op. cit., p.67, v.1334-1343.

<sup>827</sup>Le Moniage Rainouart I, op. cit., p.250-251, v.6693-6727.

Les Sarrasins eux-mêmes insistent sur la légèreté du jeune géant en s'exclamant : « Par Mahomet il samble bien legier »<sup>828</sup>. Faudrait-il voir ici un autre aspect de ce que P. Benett qualifie de « carnavalesque » ? Ou au contraire biaiser la question, en affirmant, comme certains des premiers critiques de la Geste Rainouart, dont Runeberg lui-même, que les deux duels judiciaires qui opposent Rainouart à des géants Sarrasins ne sont que des imitations grossières de chansons antérieures mal comprises ? Ainsi s'exprime-t-il à propos du duel de Rainouart et de Gadifer :

« La fin de notre longue chanson de geste est formée par le combat de Gadifer et de Rainouart, l'une des imitations les plus pitoyables qu'on puisse se figurer, d'un original dont la valeur n'est déjà pas trop grande. Il est calqué pour ainsi dire dans tous ses détails, soit sur la *Bataille Loquifer*, soit sur le combat de Fierabras et d'Olivier »<sup>829</sup>.

Les parallèles sont en effets nombreux entre ces chansons, de même qu'avec d'autres combats similaires comme celui de Roland et de Terragut ou de Guillaume face au géant Corsolt (ou encore plus simplement celui de David et Goliath), où l'on retrouve notamment les motifs du « petit » chevalier qui affronte un géant<sup>830</sup>, celui de la monture diabolique<sup>831</sup>, de l'honneur des deux combattants l'un envers l'autre (mitigé dans le cas de Gadifer), celui du baume guérisseur (les « baumes du Christ » de Fierabras), celui de la lutte à mains nues, enfin des troupes Sarrasines qui viennent prêter main forte au champion vaincu...

Certes, la possibilité de lire ces épisodes comme des (mauvaises) réécritures de duels antérieurs est tentante et plausible, du fait des nombreux parallèles mis en évidence. Elle inscrirait d'ailleurs parfaitement le *Moniage Rainouart I* dans sa volonté parodique : parodie du motif du « Moniage » tout d'abord (1ère partie), puis double parodie de celui du duel judiciaire (Rainouart champion puis juge) contre un géant (2ème partie). Néanmoins, ce serait renier la qualité du *Moniage Rainouart I*, et ignorer un phénomène littéraire qui n'est pas uniquement visible dans notre corpus, mais aussi

---

828 *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.252, v.6769.

829 H. J. Runeberg, *Études sur la Geste Rainouart*, op. cit., p.57.

830 C'est par exemple le cas de Corsolt, dans le *Couronnement de Louis*, qui qualifie Guillaume de « petit ome » : le *Couronnement de Louis*, op. cit., p.29, v.923.

831 Ces deux motifs se retrouvent d'ailleurs dans le *Couronnement de Louis* lors du duel de Guillaume contre le Corsolt : Guillaume, à cause de la taille de son ennemi, ne parvient pas à lui toucher la tête, de même que la monture du géant est qualifiée de « faé ».

dans d'autres chansons mettant en scène l'insertion problématique du géant Sarrasin dans le monde chrétien. Ainsi de la chanson de *Fierabras*, et plus particulièrement du personnage éponyme : alors qu'on insiste à de nombreuses reprises sur sa grande taille alors qu'il est encore païen, il ne sera plus jamais question de cette caractéristique une fois celui-ci baptisé. Comme si le gigantisme, relativement simplifié avant le développement du personnage de Rainouart, n'était perçu que comme une caractéristique véritablement sarrasine, et donc fondamentalement liée au Mal et au vice. C'est, à peu de choses près, ce qui se passe pour le jeune géant à la fin des *Aliscans* : son baptême et son adoubement le libèrent du poids de son atavisme diabolique, de manière à le faire entrer, physiquement et mentalement, dans le cadre des institutions chevaleresques, chrétiennes et féodales.

Qui plus est, cela nous semblerait coïncider avec l'utilisation proprement carnavalesque qui avait été faite de Rainouart jusque là : car contrairement à Roland ou Olivier, il ne mène pas le combat de manière chevaleresque, et ne parvient pas à convertir, à la manière d'Olivier, son ennemi. Le personnage de Rainouart a son propre fonctionnement, burlesque et carnavalesque. En cela, Rainouart est véritablement un *hapax* littéraire, en ce qu'il concrétise l'amalgame parfait entre les forces et faiblesses des deux peuples ennemis héréditaires dans la chanson de geste, tout comme, à la manière de Guibourc, il est une sorte de pont jeté entre ces deux cultures à première vue irréconciliables. Il est du reste particulièrement en accord avec le type de guerrier indo-européen auquel on l'assimile couramment : il est le tueur de monstres brutal, efficace et sans concession, un type de personnage que l'épopée affectionnait tout particulièrement de mettre en scène durant les siècles antérieurs, mal nécessaire au sein de sa communauté, à travers des héros comme Héraclès, Vâyû et Thor.

Ce sont, au sein notre corpus, plus que de simples chansons de geste qui nous sont présentées, à travers le débordement épique, aussi bien des textes que des personnages, parmi lesquels Guillaume et Rainouart, mais aussi les Sarrasins, ne sont évidemment pas des moindres.

Après l'inversion marquante, que nous avons abordée précédemment, entre les

rôles de Guillaume et de Rainouart, l'importance de la présentation du jeune géant a été soulignée pour en saisir tout l'impact : Rainouart, tout en reposant sur des motifs et un héritage archaïque, propose, tout en restant dans les normes du genre, un renouvellement important de la chanson de geste. Jeune nice, en décalage constant avec la société, il est une source de comique inépuisable, oscillant entre les registres du burlesque et du carnavalesque à fin de parodie et satire du genre littéraire et de ses *topoi*. Très proche de Perceval, Rainouart est conçu pour faire rire le public, dépassant le sérieux propre aux chansons de geste, non pas pour dégrader le genre, mais pour éduquer à travers le contre-exemple, pour trouver un équilibre, entre valeurs chevaleresque prônées et pratiques de la chevalerie. Plus que le simple adjutant qu'il semblait être, Rainouart est véritablement un héros, bien que paradoxal, incongru, et parfois dérangeant.

Héros d'enfances, héros « asoté », héros lié à la cuisine, manquant de toute la dignité que son rang devrait lui accorder, héros démesuré enfin, aussi bien physiquement que moralement, Rainouart semble être un hapax de la littérature épique médiévale. Ses liens, étroits, avec Guillaume, ne seront pas d'ailleurs sans souligner ce rôle de héros, incongru à première vue pour le personnage, et marqueront l'oscillation constante de Rainouart entre ses origines et son allégeance. Qu'il s'agisse de ses colères en tant que guerrier, ou de sa tentative de retrait en tant que moine, Rainouart provoque le chaos autour de lui, parfois bien involontairement. Ses défauts, traits manifestes de son héritage antique, sont largement soulignés dans notre corpus à cet égard : gourmandise, force et taille démesurée, mais aussi « folie » dans une moindre mesure si l'on se réfère à l'utilisation marqué et subtile du terme « desvé ».

Malgré, ou grâce à ces caractéristiques, Rainouart est pourtant appelé à devenir un chevalier accompli. Tout comme Perceval, il suit un apprentissage, passant du statut d'enfant, encore préservé dans son milieu refermé, à celui de « nice » jeté sur les routes, et finalement, pour un temps du moins, vrai chevalier. Son maniement des armes, son tinel fabuleux comme l'épée, la lance et le cheval, témoignent de cette évolution de la *semblance* à la valeur réelle, malgré la persistance du décalage et du carnavalesque qui suit le personnage. Par ailleurs, c'est cet étrange mélange de progression et de comique qui distingue Rainouart des autres chevaliers démesurés présents dans le genre de la chanson de geste. Les habituels guerriers épiques se font

les échos d'une démesure constitutive du genre, attendue et sublime, tandis que Rainouart, en parodiant et en dépassant tout cela, semble générer une face plus grotesque de la démesure. Grâce à tous ses décalages, Rainouart apparaît comme une figure épique des plus abouties, bien que constamment en dehors des problématiques féodales.

Loin de Roland et Olivier, pris entre les concepts de folie et de prouesse, Rainouart, mais aussi Guillaume, offrent ce qui semble être une réconciliation, un équilibre entre les interrogations littéraires et sociétales des XIIe et XIIIe siècles. Rainouart et Guillaume ne sont en effet pas soumis au péché ultime de *l'hybris*, comme Raoul, mais à une démesure de la *fortitudo* et de la *sapientia*. Rainouart, s'il se montre démesuré, ne pêche pas par excès de zèle ou d'orgueil, mais par une démesure physique, remarquable au premier coup d'œil, ainsi que dans ses actes, notamment sur les champs de batailles. Il sait faire preuve d'une colère toute épique, mais parvient constamment (ou presque) à la maîtriser par égard à ceux qu'il aime. Il place ainsi cette démesure au service des siens, se faisant rempart contre l'ennemi juré des chrétiens : les Sarrasins, présentés tantôt comme des adversaires de valeurs, tantôt comme des monstres diaboliques.

Rainouart illustre également ce paradoxe supplémentaire : Sarrasin d'origine, chrétien de confession, la démesure et l'étrangeté qu'il incarne en deviennent des atouts pour rivaliser avec un adversaire tout aussi démesuré et étrange. L'inversion des rôles de Guillaume et de Rainouart prend ici tout son sens. Rainouart « li Arabis », Rainouart « au tinel », Rainouart « li gaïans » ne sont que les multiples facettes du personnage qui, au terme du corpus, s'assemblent pour faire du personnage le sauveur de la chrétienté, porté aux nues par les anges. Tueur de monstres, symbole de l'équilibre entre fureur guerrière et sagesse, Rainouart est au sein de la chanson de geste un mal pour un bien, un héros malgré-lui, dont les caractéristiques, héritées de l'Antiquité, mais aussi de mythes indo-européens, en font non pas un modèle nouveau du genre, mais la réactualisation d'une tradition épique, dont les qualités parviendront jusqu'à nous, se faisant écho de la Littérature, de l'Histoire, mais aussi de traditions plus populaires, grâce à son rôle de géant épique, loin des simples monstres que l'on peut rencontrer dans les romans médiévaux.



## **TROISIEME PARTIE : Héritage : Mythe et Littérature**



## Chapitre A : la fonction guerrière

Malgré ses nombreuses sources, l'Occident médiéval n'a cessé d'emprunter au vaste réservoir que représentait l'Orient : thèmes et motifs orientaux ont circulé sans interruption, notamment grâce à l'influence des croisades, par l'intermédiaire de territoires d'échanges, comme l'Empire Byzantin, mais aussi l'Iran, alors terre de traverse en pleine expansion de par l'essor des Seldjoukides. Ce rôle d'intermédiaire existait d'ailleurs depuis l'Antiquité, comme le souligne G. Widengren :

« Les Iraniens ont joué dans l'Antiquité un rôle qui, pour un peuple relativement si petit, est plus que remarquable. Les tribus les plus connues sont celles des Mèdes et des Perses, qui ont fondé sous Cyrus le premier grand empire du monde ancien, et se sont mesurés pendant deux siècles avec des Européens, les Grecs, avant d'être vaincus par Alexandre le Grand »<sup>832</sup>.

De fait, durant l'Antiquité, mais aussi durant la première partie du Moyen Âge, l'Europe de l'Est et l'Asie ont connu d'importantes circulations démographiques, la plupart du temps sous la pression de forces armées convergeant vers l'Ouest. De tels mouvements n'allaient pas sans apporter leur lot d'échanges, notamment au niveau des légendes et des traditions orales, et offrant une véritable expansion des croyances européennes et de l'Asie du Sud. A. Christensen, savant danois qui s'est intéressé durant le début du XXe siècle à cette influence iranienne, a été un des premiers à proposer l'idée que depuis l'Antiquité, peu de civilisations européennes et asiatiques ont vécu dans une autarcie telle qu'elle les a réellement coupée de toute influence étrangère. Il l'explique ainsi dans le cas des Iraniens :

« Beaucoup des légendes que les Ossètes, peuple iranien originaire du Khazrem, ont apporté dans leurs nouvelles demeures au Caucase, se sont propagées parmi les autres peuples caucasiens. Aussi, si l'on adopte l'hypothèse d'Olrik, on pourra supposer de même, que la légende iranienne du bœuf primordial, de l'homme primordial et du premier

---

<sup>832</sup>Geo Widengren, *Les religions de l'Iran*, Paris, Payot, 1968, p.15.

couple humain qui sortait d'une plante, a été adoptée par des peuples caucasiens et s'est propagée du Caucase aux peuples scandinaves par l'intermédiaire des Ostrogoths, comme la légende du géant enchaîné »<sup>833</sup>.

Ce n'est néanmoins qu'à travers les travaux, plus récents et mieux connus, de G. Dumézil, que la question des influences entre les peuples s'est réellement diffusée. Il a entre autre été l'un des premiers à mettre en lumière, comme le souligne A. de Benoist, le fait que la « conception globale de l'univers à laquelle ont adhéré les peuples indo-européens, pendant une longue période de leur histoire, ou plutôt de leur protohistoire, s'ordonnait à une idéologie fondée sur la tripartition fonctionnelle, idéologie qui semble bien leur être propre »<sup>834</sup>. G. Dumézil définit ainsi ces fonctions :

« Il faut entendre par là, certes, les trois activités fondamentales que doivent assurer les groupes d'hommes – prêtres, guerriers, producteurs – pour que la collectivité subsiste et prospère. Mais le domaine des « fonctions » ne se limite pas à cette perspective sociale. A la réflexion philosophique des Indo-Européens, elles avaient déjà fourni, [...] ce qu'on peut considérer, suivant le point de vue, comme un moyen d'explorer la réalité matérielle et morale, ou comme un moyen de mettre de l'ordre dans le capital de notions admises par la société [...]. D'une part le sacré et les rapports soit des hommes avec le sacré (culte, magie), soit des hommes entre eux sous le regard et la garantie des dieux (droit, administration), et aussi le pouvoir souverain exercé par le roi ou ses délégués en conformité avec la volonté ou la valeur des dieux, et enfin, plus généralement, la science et l'intelligence, alors inséparables de la méditation et de la manipulation des choses sacrées ; d'autre part la force physique, brutale, et les usages de la force, usages principalement mais pas uniquement guerriers. Il est moins aisé de cerner en quelques mots l'essence de la troisième fonction, qui couvre des provinces nombreuses, entre lesquelles des liens évidents apparaissent, mais dont l'unité ne comporte pas de centre net : fécondité certes, humaine, animale et végétale, mais en même temps nourriture et richesse, et santé, et paix -avec les jouissances et les avantages de la paix- et souvent volupté, beauté, et aussi l'importante idée du « grand nombre », appliquée non seulement aux biens (abondance), mais aussi aux hommes qui composent le corps social (masse). Ce ne sont pas là des définitions a priori, mais bien l'enseignement convergent de beaucoup d'applications de l'idéologie tripartite »<sup>835</sup>.

À sa suite, motivés par l'engouement qu'avaient suscité de telles découvertes, nombre de chercheurs ont commencé à s'intéresser au rôle que les légendes et les traditions

---

833 Arthur Christensen, *Recherches sur l'histoire légendaire des Iraniens. Les Types du premier homme et du premier roi*, vol. 14, Stockholm, Norstedt, 1934, p.37.

834 Alain de Benoist, *le héros et les « péchés du guerrier »*, conférence prononcée à Nice le 30 Octobre 2008, disponible en ligne sur : <http://www.centrostudilaruna.it/le-heros-et-les-%C2%ABpeches-du-guerrier%C2%BB.html>

835 Georges Dumézil, *l'idéologie tripartite des Indo-Européens*, Bruxelles, Latomus, 1958, p.18-19.

indo-européennes pouvaient avoir eu au sein des cultures grecque, romaine, mais aussi scandinave ou celtes. Plus récemment, certains médiévistes<sup>836</sup> se sont intéressés à la manière dont on pouvait retrouver certains des schémas mythologiques ou fonctionnels indo-européens au sein de la chanson de geste notamment. Certains de ces travaux, notamment les recherches menées par J.-J. Grisward sur la Geste des Narbonnais, ont radicalement changé la vision que l'on pouvait se faire de la portée mythique de ces chansons.

Cependant, ce ne sont plus tant les prétendues accointances idéologiques et politiques de G. Dumézil qui offrent actuellement aux études indo-européennes mauvaise presse, que l'utilisation qui en est faite. On peut facilement constater de nos jours une très nette hétérogénéité au niveau de la qualité des études qui sont menées dans ce sens : malgré quelques études récentes qui utilisent efficacement et prudemment cette méthode<sup>837</sup>, elle apparaît pour beaucoup, au même titre que l'utilisation de la psychanalyse en littérature, comme un fourre-tout bien commode qui permettrait de faire dire ce que l'on souhaite au texte étudié. Cette réalité, en revanche, nous semble nécessiter une justification.

Rappelons que la validité de la recherche comparative de G. Dumézil est basée avant tout sur des faits linguistiques mis en lumière par de nombreux chercheurs depuis près de deux siècles, ce qui légitime somme toute l'aspect concret de ses fondations. Car de fait, dans sa base, la méthode du comparatisme développée par G. Dumézil est à la fois claire et prudente : correctement suivie, elle empêche toute sur-interprétation ou tout flou qui se voudrait savant, de par la rigidité et la définition clairement exprimées par le comparatiste lui-même dans certains de ses derniers ouvrages. Ainsi, par exemple, pour pouvoir réellement parler d'idéologie trifonctionnelle, nombre de critères doivent être remplis<sup>838</sup>. Ainsi, les éléments d'un ensemble doivent être :

- *Distincts* : c'est-à-dire dotés d'autonomie (3 personnages différents par

---

836Dont Joël Grisward, Dominique Boutet, Jean-Charles Payen, ou Jean-René Valette par exemple.

837Notons par exemple la thèse de Shahla Wolff, *Origines indo-européennes des deux romans médiévaux : Tristan et Iseut et Wis et Râmîn*, soutenue en 2012, qui mettait en lumière l'important parallélisme de deux œuvres géographiquement très éloignées, et leur héritage commun.

838Nous nous servons ici, de manière volontairement simplifiée à fin de clarté, de la synthèse effectuée par Marco Garcia Quintela dans *Dumézil, une introduction*, op. cit., p.79-81.

exemple)

- Solidaires : ils doivent regrouper leurs efforts dans un but déterminé ( par exemple la gloire du roi)
- Homogènes : ils doivent être de la même nature (par exemple soit 3 personnages, soit 3 couleurs, soit 3 objets, et non pas un de chaque).
- Exhaustifs : ils doivent recouper toutes les possibilités concevables, c'est-à-dire la totalité des formes étudiées.
- Évidents : les éléments proposés à l'analyse ne doivent pas être le produit d'une sur-interprétation ou d'un remaniement personnel des textes.

On se rend bien compte, à la lumière de ces critères, que non seulement la méthode dumézilienne se veut une approche prudente, savante et rigoureuse, mais surtout que nombre de travaux actuels qui prétendent mettre en lumière tel ou tel schéma trifonctionnel au sein de la chanson de geste, du roman ou d'autres genres, à des fins psychanalytiques souvent, font fi d'une telle rigueur, en forçant les ressemblances, ou en atténuant les différences. Comme le souligne à juste titre M. Garcia Quintela, « tout ce qui peut remonter à une origine indo-européenne n'est pas nécessairement trifonctionnel, [...] ni tout ce qui est trifonctionnel n'est nécessairement indo-européen »<sup>839</sup>.

J.-J. Grisward, dans son étude de l'idéologie trifonctionnelle dans la Geste des Narbonnais<sup>840</sup>, a parfaitement montré la pertinence de telles recherches dans le cadre de la chanson de geste, tout en gardant constamment en tête une certaine mesure, une certaine prudence. Notons d'ailleurs qu'il a reçu l'approbation, si ce n'est les félicitations, de G. Dumézil lui-même, chose suffisamment rare pour mériter d'être remarquée, comme en témoigne la préface de l'étude à laquelle il a bien voulu participer<sup>841</sup>.

Ainsi, de la même manière que J.-J. Grisward a mis en lumière cette idéologie au sein de la chanson de geste dans un premier corpus, nous avons souhaité nous intéresser à certaines chansons qu'il a volontairement laissées de côté, en nous

---

839Marco Garcia Quintela dans *Dumézil, une introduction*, op. cit., p.81.

840Joël Grisward, *Archéologie de l'épopée médiévale*, op. cit..

841Georges Dumézil, « Préface », dans *Archéologie de l'épopée médiévale*, op. cit., 9-15.

concentrant sur un personnage précis : celui de Rainouart, qui ne peut néanmoins être appréhendé qu'en regard de Guillaume, tant les parallèles entre les deux héros sont évidents, notamment de chanson à chanson. Ce qui nous intéresse donc, c'est ce que J.-J. Grisward qualifie de « rameau hypertrophié »<sup>842</sup> du « Grand Cycle ». Il nous a semblé en effet que le personnage de Rainouart avait dans sa construction quelque chose de plus qu'archaïque, qui pourrait toucher à des mythes ancestraux, que l'on a pu identifier par la suite, à première vue du moins, comme indo-européens. La réflexion menée ici sera dès lors non pas de faire correspondre Rainouart à tel ou tel archétype indo-européen, mais de s'interroger sur la validité de cette théorie. Les ressemblances de Rainouart avec des personnages tels que Vayu, Starkaðr ou Héraclès sont indéniables, et semblent former une continuité au travers des siècles ; mais sont-elles suffisantes pour affirmer que la construction de Rainouart est davantage due à un héritage indo-européen plutôt qu'à un amalgame de savoirs cléricaux ? Est-il le produit d'un héritage transmis au travers des siècles par les indo-européens, ou un simple « rameau » dont la base mythique se serait dissoute sous des ajouts successifs typiquement médiévaux ? C'est ce que nous allons essayer d'appréhender ici.

## **1 – le « Guerrier » et le « Fort »**

### **- a) le dossier dumézilien**

De fait, le phénomène linguistique qu'est la langue indo-européenne, qui serait entre autre à l'origine de la plupart des dialectes européens, et qui a justement été la base des études « indo-européennes », ouvre le débat à un niveau ethnologique et culturel : car la langue indo-européenne suppose par là même les Indo-Européens, en tant que peuple et culture.

Cette culture serait donc à la base un ensemble hétérogène de groupuscules provenant essentiellement du sud de la Russie, et plus particulièrement du bassin inférieur de la Volga. Il aurait par la suite, vers la fin du III<sup>e</sup> millénaire avant J.-C., conquis par vagues successives l'ensemble du continent européen, favorisant

---

842Joël Grisward, *Archéologie de l'épopée médiévale*, op. cit., p.18.

l'émergence a posteriori de cultures bien distinctes, mais véhiculant un héritage et une idéologie basés sur le même modèle.

Une analyse comparative traitant non seulement de la religion, mais aussi des mythes et des épopées a dès lors semblé offrir la reconstitution d'une pensée et d'une spiritualité commune, qui se retrouverait à travers les mythes de diverses cultures antiques, comme les Grecs, les Romains, les Celtes, les Germains ou les Scythes : ainsi de certains archétypes comme celui du « dieu-père » représenté par Jupiter et Zeus, ou de la personnification des éléments naturels. Mais dans le cas qui nous intéresse ici, c'est essentiellement la découverte de 1938 de G. Dumézil qu'il convient de mettre en lumière : il venait alors, en superposant des données indiennes et romaines, de suggérer l'existence de divinités indo-européennes dirigeant trois fonctions sociales primordiales : la souveraineté, la guerre, et la production. Or, selon G. Dumézil, ces trois fonctions pourraient non seulement se retrouver dans l'ensemble de l'aire indo-européenne, mais surtout constituer bien plus qu'un simple arrière-plan mythique : il serait selon lui davantage une véritable « idéologie » globale, c'est-à-dire une façon de penser le monde.

On peut alors différencier et définir ces trois fonctions bien distinctes, par ordre hiérarchique, et les associer à des dieux/héros :

- La première fonction (I) : comporte deux domaines liés à la souveraineté : l'un religieux, l'autre juridique (Mitra et Varuna).

- La deuxième fonction (II) : est le domaine de la guerre et de la violence, qui se décline au sein de la plupart des cultures indo-européennes selon deux archétypes : celui du guerrier associé à la société, et celui, sauvage, du guerrier solitaire (Indra et Vāyu).

- La troisième fonction (III) : est le domaine de la production, c'est-à-dire des paysans et de la richesse, mais aussi celui de la reproduction, de la fertilité (les *Asvin/Nasatya*).

On retrouve ainsi ces trinités associées aux panthéons de cultures héritières de l'idéologie indo-européenne : ainsi à Rome, avec la triade formée par Jupiter (I), Mars (II) et Quirinius (III), ou encore dans le monde germanique, à travers Odin (I), Thor (II) et Freyr (III). Comme le remarquent même certains historiens, comme Laroslav Lebedynsky<sup>843</sup>, ces triades fonctionnelles ne sont pas seulement des interprétations modernes : elles sont bel et bien présentes et clairement identifiables dans les textes d'époque, critère particulièrement important dans le cas de ces études comparées, car on ne remarque cette appropriation et cette réflexion qu'uniquement dans les civilisations héritières des Indo-Européens.

C'est notamment au travers des mythes que se retrouvent de manière la plus claire cette idéologie, illustrant par là même l'extrême diffusion de cette idéologie : on la retrouve au sein des mythes Scythes rapportés par Hérodoté<sup>844</sup>, au sein des talismans des *Tuata Dé Danann* Celtes<sup>845</sup>, parmi les mythes scandinaves à travers la séduction de Gerdr<sup>846</sup>, ou encore dans ceux grecs, à travers le Jugement de Pâris, bien connu. Les mythes se veulent réponses aux grandes questions que se pose l'Homme : ils illustrent donc des modèles de comportement, des voies à suivre, à travers des histoires fabuleuses, notamment à travers la cosmogonie ou celle de la création de la Cité principale. Ils sont l'expression de la mémoire collective, un savoir passé qui se réactualise à chaque génération, et survivent dans les grands genres littéraires. G. Durand les définit ainsi :

« Un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit. Le mythe est déjà une esquisse de rationalisation puisqu'il utilise le fil du discours, dans lequel les symboles se résolvent en mots et les archétypes en idée »<sup>847</sup>.

Rien d'étonnant donc à ce qu'on puisse chercher des résurgences de ces mythes au sein de la civilisation chrétienne qui a dominé le Moyen Âge, d'autant plus que le Christianisme, malgré son apparent hermétisme, s'est bien souvent servi de traditions et

843Laroslav Lebedynsky, *Les Indo-Européens, faits, débats, solutions*, Paris, Errance, 2009, p.61

844Notamment à travers le mythe dans lequel des objets d'or tombent du ciel (IV ; 5-7), dont seul le vrai roi peut se saisir : une coupe (I), une hache (II), et une charrue (III).

845La pierre de Fal, qui révèle la souveraineté (I), la lance de Lug (II), et le chaudron du Dagda, qui offre l'abondance (III).

846Dans l'*Edda*, on essaye successivement de faire la cour à cette géante en lui offrant de l'or (III) puis en la menaçant (II), mais c'est la magie (I) qui couronnera l'entreprise de réussite.

847Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, P.U.F., 1963, p.64.



de rites passés pour construire sa propre identité. Ainsi, comme le souligne P. Walter :

« Il apparaît qu'une mythologie typiquement médiévale s'est bien construite sur les croyances païennes que le christianisme dut assimiler dans le but de les contrôler »<sup>848</sup>.

Tout laisserait donc à penser, avant même d'en arriver à la littérature proprement dite, que certains schèmes et archétypes mythiques présents au sein de la tradition médiévale aient été en partie hérités de l'idéologie indo-européenne.

### **- b) Vāyu et Indra**

Attribuer des caractères mythologiques communs, ou tout du moins parler d'une cohérence, d'une continuité, entre les récits védiques et les chansons de geste médiévales passait au début du siècle pour pure frivolité, en particulier lorsque l'on souhaitait toucher au joyau littéraire français qu'est le « Grand cycle », comme le nommait Hermann Suchier. C'est pourtant ce qu'a fait, il y a trois décennies, J.-J. Grisward, dans son *Archéologie de l'épopée médiévale* :

« Le présent livre défend une thèse. Il entend démontrer que, plus que dans l'histoire immédiate, le Cycle des Narbonnais plonge ses racines dans le plus lointain passé, qu'une partie importante des « légendes et romans » dont il est « riche », représente un héritage que, pour leur part et sous des travestissements imposés par des temps, des modes de pensée et des cultures différentes, les épopées de l'Iran et de l'Inde ont elles aussi reçu et conservé, qu'enfin la substructure de ces « légendes et romans » s'articule clairement sur la vieille idéologie des « trois fonctions » propre aux peuples indo-européens »<sup>849</sup>.

Il prouve ainsi de quelle manière la chanson de geste, ainsi que le système épique pour une bonne part, ont pu être influencés par les traditions mythologiques héritées des Indo-Européens, et plus particulièrement, comment le système des trois fonctions évoqué plus tôt se retrouvait de manière parallèle dans la fraternité de Guillaume d'Orange : outre le dernier né qui reste sur place pour gouverner, deux frères sont appelés à symboliser la fonction royale (I), deux la fonction guerrière (II), et deux autres enfin la fonction liée à la production (III). Il montre ainsi, pour ce qui nous

---

848Philippe Walter, *Mythologie chrétienne, fêtes, rites et mythes du Moyen Âge*, Paris, Imago, 2003, p.9.

849Joël Grisward, *Archéologie de l'épopée médiévale*, op. cit., p.19-20.

concerne, de quelle manière Guillaume d'Orange et Aïmer le chétif représentent tout deux, dans des acceptations bien distinctes selon lui, la fonction guerrière, au sein du *Cycle des Narbonnais* : le débat reste donc ouvert en ce qui concerne la fonction guerrière dans notre corpus, qui n'a encore que peu attiré les vues des comparatistes sur le problème de l'héritage indo-européen.

Au sein même de cet héritage, G. Dumézil distingue deux orientations générales du guerrier épique :

« D'une part celle du dit Vāyu et des héros de son type (tels que son fils Bhima dans le Mahābhārata), c'est-à-dire des combattants d'une taille et d'une force prodigieuses, sommairement armés (Bhima, comme Héraclès, est le héros à la massue), agissant le plus souvent dans la solitude ou en avant-garde ; d'autre part celle d'Indra et des héros de son type (tel Arjuna son fils, dans le Mahābhārata), plus humains physiquement et plus sociables, qui entraînent volontiers des groupes et des compagnons, des armées, et sont équipés des armes usuelles, simplement plus merveilleuses. Je m'empresse d'ajouter qu'il s'agit plutôt de tendances que de définitions rigoureuses et que les formes mixtes sont nombreuses »<sup>850</sup>.

Le guerrier de type « Indra » est donc un chef respecté, un meneur de troupes, qui allie l'action à la réflexion : son représentant le plus souvent cité est Achille. À l'opposé, le guerrier de type « Vāyu » est un solitaire, un guerrier au tempérament irritable qui laisse régulièrement cours à ses colères, frappant invariablement avec poings ou massue. On peut ainsi retrouver cette dualité au sein de nombreux couples de guerriers, comme Freton-Feridun et Keresaspra (textes iraniens), Athéna et Arès (textes grecs), ou encore, comme nous le développerons, Odin et Thor (textes germaniques et scandinaves).

Cette dualité profonde du guerrier trouve donc une parfaite représentation au sein des Aymerides, et donc de la « geste d'Aymeri de Narbonne », avec les personnages de Guillaume et Aïmer/Aÿmer, les deux frères qui représentent la fonction guerrière parmi leur lignage<sup>851</sup> ; alors que Guillaume est envoyé à la cour de Charlemagne pour y porter le gonfanon et combattre, Aÿmer est envoyé, troupes à l'appui, en Espagne pour y revendiquer les terres sarrasines. J.-J. Grisward insiste sur

---

<sup>850</sup> Georges Dumézil, *Heur et malheur du guerrier : aspects mythiques de la fonction guerrière chez les indo-européens*, Paris, Flammarion, 1985, p.71.

<sup>851</sup> Voir Joël Grisward, *Archéologie de l'épopée médiévale*, op. cit., p.183-224.

le parfait fonctionnement de cette distinction dans le cas des deux frères<sup>852</sup>, par la taille, l'appétit, et les manifestations spontanées de violence. En effet, Guillaume est présenté la plupart du temps comme possédant une stature de géant, un « aspect herculéen » comme le disait Jean Frappier<sup>853</sup>, de même qu'il sera qualifié à plusieurs reprises, tout comme Rainouart, de « gaïant », tant par des brigands (*Moniage Guillaume*) que par des Sarrasins (*Prise d'Orange*). Tous les textes (hormis, sensiblement, la *Prise d'Orange*) qui font de Guillaume un protagoniste et dans lesquels Rainouart n'apparaît pas, et en particulier le *Moniage Guillaume*<sup>854</sup>, insistent sur cet aspect du personnage. De même, dans les *Aliscans*, justement avant l'entrée en scène de Rainouart, Guillaume se démarque premièrement comme tel. Arrivé à la cour de Louis, il effraie les gens qui passent, d'abord par son habit de Sarrasin, mais surtout par son aspect farouche :

« Cil qui le voient sont en mout grant friçon,  
Plus le redoutent que l'aloë faucon.  
[...]  
« Ne sai s'il est chevaliers ou hauz hom,  
En tote France n'a nul de sa façon.  
Grant a le cors, le vis et le menton,  
Le regart fier assez plus d'un lion  
[...]  
Haut a le nes par desus le guernon,  
Et granz les braz, les poinz quarrez enson,  
Ample narine et de chevaus foison »<sup>855</sup>.

Il est, à n'en point douter, un véritable colosse et semble d'ailleurs, comme nous l'avons dit, dépeint par les trouvères avec le vocabulaire propre aux géants. Son appétit démesuré est à la hauteur de sa taille, et on peut le voir engloutir des repas aux proportions « pantagruéliques »<sup>856</sup>, sans pour autant que cela soit ici interprété comme un péché : outre l'amusement provoqué par le descriptif sans fin de ses victuailles, l'appétit des guerriers de type « Vâyü » est davantage une conséquence de leur taille, de leur force, de leur nature de géant en somme. G. Dumézil explique :

« Quant à la gloutonnerie de Bhîma, si elle est en effet connue, elle

<sup>852</sup>Joël Grisward, *Archéologie de l'épopée médiévale*, op. cit., p.212.

<sup>853</sup>Jean Frappier, *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, t.I, op. cit., p.94.

<sup>854</sup>Notamment pour mettre davantage en avant l'aspect comique de l'œuvre et du personnage principal.

<sup>855</sup>*Aliscans*, op. cit., p.216-218, v.2758-2782.

<sup>856</sup>En particulier dans les œuvres qui mettent en avant sa nature de géant, comme dans la *Chanson de Guillaume*, lors du festin qui fait suite au massacre des siens, ou encore, à plusieurs reprises, dans le *Moniage Guillaume* : son appétit y est d'ailleurs parfaitement mis en valeur par la frugalité des repas qui lui sont servis à l'origine par les moines.

n'était pas un vice, mais une nécessité de nature : géant, il mangeait plus que les autres, et les autres trouvaient tout naturel de lui céder la moitié de toutes les nourritures en se partageant l'autre. Peu importe. L'intéressant est que justifié ou non, le péché de chacun correspond bien à son rang dans la structure trifonctionnelle, au type qu'il tient de son père divin »<sup>857</sup>.

Ceci est d'ailleurs parfaitement visible dans l'ensemble du cycle de Guillaume d'Orange par le fait qu'à aucun moment l'appétit de Guillaume ou de Rainouart ne semble être problématique pour leur entourage<sup>858</sup> : Guibourc elle-même ne rit-elle pas en voyant son époux dévorer à belles dents un véritable festin sans lui en laisser la moindre miette ? Le narrateur du *Moniage Rainouart I* l'explique très clairement, sans même une once d'humour :

« A ces paroles a Rainuars humé  
plain un baket de poivre destenpré,  
et puis a pris .I. capon enhaudé,  
a .III. morsiaus l'a mangié et gasté ;  
si but fort vin un sestier mesuré.  
N'est pas merveille s'a mangié a plenté,  
que .III. jors a qu'il n'ot de pain cousté,  
s'ot combatu toute jour ajorné.  
Tout che souffri pour Dieu a forment enduré »<sup>859</sup>.

On retrouve donc parfaitement ici l'idée exprimée par G. Dumézil. On n'est donc pas ici en présence de la *Gula*, le péché de glotonnerie, telle qu'elle est présentée par le dogme chrétien.

Mais par-dessus tout, Guillaume est avant tout mis en valeur par son surnom : il est Guillaume « *Fierebrace* », « aux bras puissants ». Il est en effet décrit comme un géant, mais aussi comme particulièrement trapu, avec un torse large, des épaules musclées, et de longs bras musclés terminés par des poings massifs<sup>860</sup>. Il est celui qui se distingue par sa force brute, se manifestant particulièrement lors de ses colères : J. Frappier insiste justement, dans le cas de Guillaume, sur le fait que cette manière de

---

857Georges Dumézil, *Mythe et épopée I*, op. cit., p.82.

858Hormis évidemment, dans les deux cas, pour les deux *Moniages*, lorsque Guillaume et Rainouart rejoignent tous deux un monastère. Mais dans ce cas précis, la colère des moines est davantage dû au non-respect de vœux sacrés plutôt qu'à un réel problème de vivre (ils n'en manquent jamais, et les guerriers leur en ramènent constamment), ou même pécuniaire (pareillement, Guillaume et Rainouart ramènent des rançons prises sur les Sarrasins au monastère).

859Le *Moniage Rainouart I*, op. cit., p.172, v.4530-4539.

860Il est d'ailleurs très intéressant de remarquer que l'adjectif qui qualifie les poings de Guillaume et Rainouart, « quarrés », est aussi celui que les auteurs de la Geste Rainouart utilisent majoritairement pour décrire les différents types de massue. Cf. Deuxième Partie, A, 1, c.

combattre soit totalement anti-chevaleresque<sup>861</sup>, elle est celle des Sarrasins qu'il doit justement combattre et ce genre de « mimétisme guerrier » se retrouvera totalement avec le personnage de Rainouart<sup>862</sup> : ruse et démesure guerrière se retrouvent effectivement, mais à des degrés divers (voire opposés), dans les manières de combattre de ces caractères. Hors, si Guillaume tue bien entendu des Sarrasins de cette manière<sup>863</sup>, ce sont surtout les félons chrétiens qui en font les frais<sup>864</sup>. Ce fameux « coup du lapin », cette méthode de tuer les animaux donc, et non les hommes, semble être une manière de dédramatiser et de rendre d'autant plus ridicule la mort des traîtres et païens. Elle accentue en tout cas davantage le lien qu'entretient Guillaume avec la bestialité, la violence primitive, propre à tout guerrier de type « Vayu », tout comme sa propension à envoyer ses ennemis s'écraser contre pierres et arbres. Mais plus que tout, ce sera la massue, avant d'utiliser définitivement Joyeuse, qu'il utilisera le plus, comme nous le verrons.

Pourtant, les *Aliscans* semblent marquer un tournant majeur dans cette dichotomie du guerrier par rapport aux textes antérieurs, ce qui se retrouve d'ailleurs dans l'ensemble de la Geste Rainouart. Cela remet-il alors en doute la valeur de cette dichotomie guerrière dans cette chanson ? Rien n'est moins sûr.

À de nombreuses reprises, on peut voir Guillaume prêt à faire des compromis par rapport à sa nature de guerrier de type « Vayu » : il propose de lui-même à Guibourc de ne pas manger de nourriture riche tant qu'il ne la retrouvera pas<sup>865</sup>, et il s'y tient<sup>866</sup> ; de même, en approchant du palais, il essaie envers et contre tous de contrôler sa violence, alors même qu'il aurait toute raison d'y céder. Sa crise durant son entretien avec les souverains ébranle une dernière fois les bases du lien vassalique, alors que Louis lui propose de lui offrir la moitié de son royaume. Pourtant, cela doit être vu comme une ultime résurgence colérique de ce guerrier de type « Vayu » qui semble, par la suite, évoluer vers le type « Indra ». Ce changement de type fonctionnel de guerrier s'opère justement à partir du moment où, nous l'avons vu<sup>867</sup>, le rôle même de

861 Jean Frappier, *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, op. cit., p.96.

862 Voir Troisième Partie, A, f.

863 Harpin, dans le *Charroi de Nîmes*.

864 Aymon, dans le *Charroi de Nîmes*, Arneïs et Richart dans le *Couronnement de Louis*, un chef brigand dans le *Moniage Guillaume*, etc...

865 *Aliscans*, op. cit., p.194, v.2420-2422.

866 *Aliscans*, op. cit., p.226, v.2442-2446.

867 Voir Première Partie, A, 2, d.

Guillaume au sein de la logique épique et féodale change radicalement : tout comme il passe du statut de guerrier à celui de chef de guerre, de substitut à la figure royale, il ne saurait conserver plus longtemps son type « Vayu », qui l'enfermait jusque-là dans une action essentiellement personnelle, et non pas collective. Cette problématique se double tout particulièrement, dans le cas de Guillaume, d'une réflexion en parallèle sur le statut de « jeune », et de son impact sur l'usage de la démesure. De fait, par son extrême longévité, qui lui permet de combattre dès son jeune âge jusqu'à sa mort glorifiée, il passe par différents statuts qui sont présentés comme les conséquences directes des différents âges qu'il traverse : jeune chevalier exalté qui laisse libre cours à sa colère et dirige des troupes restreintes dans les chansons dans lesquelles Rainouart est absent, puis chef de guerre, vétéran, et figure d'ancêtre épique lorsque Rainouart a pris sa place sur le devant de la scène. Le *Couronnement de Louis* met d'ailleurs clairement en scène cette dichotomie du personnage qui commence à se détacher de son statut de « jeune » : alors que Guillaume vient d'apprendre les troubles causés par les Sarrasins, Bertrand s'étonne de son comportement :

« « Hé ! Deus, aide ! », dist li cuens al vis fier  
 De tant de reis se comence a seignier ;  
 Ses niés Bertrans l'en prist a araisnier :  
 « Oncles Guillelmes, estes vos enragiez ?  
 Onc mais por ome ne vos vi esmaier. »  
 Respont Guillelmes : « Merci, por Deu, bels niés ;  
 Contre lor force n'a la nostre mestier,  
 Ainz nos covient porquerre un messagier,  
 A Looïs le covient enveier,  
 Que il nos vieigne et secorre et aidier,  
 Charles remaigne por son dreit a jugier :  
 Vieillz est et frailes, ne puet mais chevalchier. »  
 Et dist Bertrans : « De Deu le dreiturier  
 Seit confonduz et morz et enragiez  
 Qui ira ja cest message noncier,  
 S'iert ses escuz et troez et perciez.  
 Et ses halbers desroz et desmailliez,  
 Et il meïsmes feruz d'un grant espié.  
 Que on le puisse conoistre a messagier !  
 Païen nos quierent a cenz et a miliers.  
 Or tost as armes, n'avons que delaier ;  
 Defendons nos senz point de l'atargier » »<sup>868</sup>.

On retrouve ici le débat présent dans la *Chanson de Roland* ou la *Chevalerie Vivien*, où

---

<sup>868</sup>Le *Couronnement de Louis*, op. cit., p.12-13, v.354-375.

s'opposent les qualités du courage téméraire (Roland/Vivien), habituellement attribué aux « jeunes », et de la prudence raisonnée (Olivier/Girard), apanage habituel (mais non pas exclusif comme le prouvent ces deux exemples) de la maturité. Dès cette chanson, Guillaume, tend à se conduire comme un meneur, comme un représentant des guerriers du type Indra : qu'il suffise de remarquer les nombreuses laisses dans lesquelles Guillaume dirige ses chevaliers dans le *Couronnement de Louis*. Cependant, cette transition se fait encore de manière bien moins claire que lorsque Rainouart sera présent pour marquer très nettement la coupure de Guillaume avec ses racines de guerrier de type Vayu.

En effet, c'est à partir de cet instant que l'attitude de Guillaume change radicalement : aidé de son lignage, il va partir en guerre à la tête des hommes du roi. Lui qui chevauchait, solitaire, en début d'œuvre, est devenu chef de l'armée royale, charge qu'il prend avec une joie et une compétence manifestes.

Par ses nombreux changements, qui nous semblent fortement liés à la présence de Rainouart au premier plan de la scène, Guillaume passe ici dans le type « Indra » : c'est un meneur de troupes et il combat de façon chevaleresque. Hasard du texte ou volonté inconsciente de l'auteur, Guillaume ne nous est plus présenté dans cette seconde moitié de chanson en train de se déguiser, de fuir, ou d'utiliser une quelconque technique dévalorisante. À l'opposé, Aÿmer était jusque là présenté comme le guerrier « odinique » par excellence : il combattait au devant de son armée, menant non des séries de duels mais de larges et virulentes mêlées<sup>869</sup>, dans lesquelles il laissait libre cours non pas à un déferlement de violence incontrôlée, mais à une forme de violence mesurée, qui s'appuie davantage sur la ruse et un art consommé de la bataille rangée<sup>870</sup>. Mais Aÿmer, qui était jusque là un guerrier de type avant tout « Indra » et « odinique », adopte dans les *Aliscans* des caractéristiques de type « Vayu » : si son aspect n'a pas changé depuis les textes antérieurs, il est ici présenté comme un meneur de troupes restreintes, dont l'ascendant indo-européen semble, dans les *Aliscans*, poser problème, comme nous le verrons<sup>871</sup>. Là où les autres généraux apportent plusieurs centaines d'hommes, lui n'en dirige que trois cent. Il refuse même de dormir sous un toit ou

869S'opposent alors l'art de la « bataille » (Vayu) et l'art de la guerre (Indra). Voir à ce sujet : Georges Duby, *Le dimanche des Bouvines*, Paris, Gallimard, 1973.

870Cette opposition dans l'art de la guerre, et de facto du type de guerrier associé, se voit de manière intéressante dans les *Nerbonesi*, version en prose des *Narbonnais*.

871Voir Troisième Partie, A, e.



d'assister aux banquets. J. Subrenat insiste d'ailleurs sur sa « pauvreté »<sup>872</sup>, qui le présente comme un chevalier errant, résultat de son serment dans la chanson des *Narbonnais*. Il semble dès lors vivre en dehors de la société civilisée, à la façon d'un sauvage, ce qui tendrait à montrer son basculement vers le type « Vâyü ». Il est un point, justement, qui tend à le prouver : en tant que nouveau guerrier de type « Vâyü », il est celui, des deux frères guerriers, qui remarque le plus rapidement Rainouart, archétype même du guerrier « Vâyü » :

« « Sire, » dist il, « ne me devez celer,  
 Quiex hom est ce que je voi la ester  
 En cele sale dejoste cel piler ? »  
 [...]
 Aïmers l'ot, si l'a fet apeler,  
 Et Renoart ne s'en fist debouter,  
 Dejoste lui vait soier au souper.  
 [...]
 « Dist Aïmers : « Cist vos fera saillir.  
 N'est chevaliers peüst tel cop sofrir !  
 Sire Guillelmes, mout le devez cherir »<sup>873</sup>.

Tout comme Guillaume était, avant les *Aliscans*, le champion par excellence, le tueur de monstres, le représentant parfait du guerrier toujours vainqueur au sein de son lignage, ces caractéristiques se sont déplacées vers un nouveau héros. Au sein de la Geste Rainouart, et ce dès la *Chanson de Guillaume* et les *Aliscans*, Guillaume n'est plus qu'un chevalier d'élite, toujours vaincu, mais tout à fait humain. Il se « contente » de diriger les troupes du roi, de se suppléer à l'autorité royale, et n'affronte majoritairement que des Sarrasins anonymes, à l'exception de quelques rois ou émirs : il n'est donc plus ce pourfendeur de monstres, de géants, qu'il avait été par le passé, contrairement à son jeune apprenti, Rainouart. Tout semble être mis en place, davantage dans les *Aliscans* que dans la *Chanson de Guillaume*<sup>874</sup>, pour faire de Guillaume d'Orange, qui était jusque là un baron impulsif et un colosse aux poings redoutés, un parfait ministériel<sup>875</sup>. On assiste dès lors à son changement de type. Mais

872 *Aliscans*, op. cit., note p.307-309.

873 *Aliscans*, op. cit., p.310-312, v.4492-4537.

874 Se pourrait-il donc, au vu de cette impression, que la très bonne réception du personnage de Rainouart auprès du public de la *Chanson de Guillaume* ait été telle qu'elle ait donné lieu, dans l'esprit des futurs continuateurs, à un déplacement, total ou partiel, des caractéristiques proprement « géantes » de Guillaume à Rainouart ?

875 Comme nous l'avons vu (Première Partie, A, 2), l'archétype du ministériel épique apparaît bien souvent comme ambigu, davantage attaché à servir Dieu et la royauté, en tant que système, plutôt qu'un roi en particulier : ceci est évidemment davantage mis en valeur avec Louis, le faible roi des *Aliscans*, par

qu'est ce qui pouvait bien nécessiter ce changement radical du personnage de Guillaume ? Rien de moins que l'arrivée d'un jeune géant encore plus démesuré, et qui était destiné à sauver les terres françaises des invasions sarrasines tout en repoussant, bien davantage que Guillaume, les frontières de la Chrétienté.

La seconde moitié des *Aliscans* met en effet en scène les exploits de Rainouart, et ses changements progressifs, aussi bien sociaux, que militaires, ou même courtois. On comprend dès lors d'autant mieux le changement de type de Guillaume : faisant figure d'autorité guerrière et royale, il permet à Rainouart, jeune guerrier du type « Vayu », de tendre vers un nouvel idéal qui lui a été jusque là refusé, l'idéal chevaleresque, et les valeurs du guerrier de type « Indra », présentées par l'idéologie féodale et chrétienne comme le summum du guerrier. Dès lors, on s'aperçoit vite que l'assimilation de la construction de Rainouart à un archétype indo-européen est souvent étayée par les chansons elles-mêmes, à travers des motifs récurrents (dont ceux, évidents, de l'utilisation d'une masse, des poings, ou de la pilosité), ainsi que l'assimilation à première vue parfaite de Rainouart au type de guerrier mythique « Vayu ».

Si nous avons déjà noté à quel point les combats de la *Bataille Loquifer* et du *Moniage Rainouart I* étaient extrêmement stéréotypés, voire propices à l'intertextualité, bien souvent calqués même sur des œuvres antérieures comme *Fierabras* ou le *Couronnement de Louis*, J.-J. Grisward a mis en valeur le fait que le combat de Guillaume contre Corsolt était ce que G. Dumézil qualifiait de « premier duel »<sup>876</sup>, un type d'initiation guerrière qui permettait au *bachelor* de devenir un homme, d'être réellement considéré comme un guerrier à part entière :

a) Il s'agit d'un « duel régulier » avec rendez-vous fixé à l'avance et dont les conditions ont fait l'objet d'un accord, d'un *covent*.

b) L'exploit du jeune Guillaume a une portée collective : c'est le combat d'un pour tous, et de la victoire ou de la défaite d'un individu dépend le sort de toute une communauté.

c) L'adversaire du héros est un monstre et le texte – qui souligne le caractère disproportionné de la lutte – accumule les détails propres à faire du Sarrazin un épouvantail terrifique.

---

rapport au prestige de Charlemagne dans les chansons antérieures.

<sup>876</sup>Georges Dumézil, *Mythes et Dieux des Germains*, op. cit., p.92-106.

d) Parallèlement, cet adversaire monstrueux se caractérise par une certaine lourdeur, une certaine pesanteur, laquelle apparaît comme une constante dans les mythes initiatiques des guerriers indo-européens et qui cause sa perte.

e) La rencontre a lieu sur un tertre. Or la colline, comem toute hauteur, découpe dans le paysage un espace sacré et constitue le lieu privilégié de l'initiation et de l'héroïsation.

f) Guillaume conquiert à l'issue de cette joute une épée et un cheval. Or ce sont là précisément – arme et monture – les deux gains traditionnels dans ce type d'initiation militaire.

g) Guillaume reçoit au cours du combat une blessure qui laissera sur son visage une trace indélébile : d'un terrible coup d'épée le géant lui tranche l'extrémité du nez. Blessure paradoxale, à la fois marque infamante (au Moyen Âge on mutilait de la sorte les voleurs) et certificat d'héroïsme.

h) Le raccourcissement du nez a pour conséquence immédiate l'allongement du nom. Ce dernier point ne nécessite pas longues gloses : l'acquisition ou la modification du nom est un élément intrinsèque des scénarios initiatiques et la formule utilisée par le Narbonnais lui-même est suffisamment explicite<sup>877</sup>.

Or, on retrouve certaines de ces caractéristiques dans le combat de Rainouart contre Loquifer, affrontement qui était narrativement calqué, entre autre, sur le « premier duel » de Guillaume. À première vue donc, ce duel contre Loquifer semble rendre parfaitement compte d'un « premier duel ». Il s'agit tout d'abord d'un duel régulier, décidé à l'avance<sup>878</sup>, et accepté d'un commun accord par l'intermédiaire de Picolet ; ce combat a une valeur collective, et de sa réussite dépend le salut de Porpaillart, d'Orange et des terres françaises ; l'adversaire de Rainouart, Loquifer, est un géant, un monstre<sup>879</sup> ; cet adversaire se caractérise par une certaine « lourdeur »<sup>880</sup> ; le duel a lieu dans un espace isolé et sacré qui favorise l'héroïsation (ici une petite île) ; ce combat permet au jeune homme de conquérir une arme fabuleuse, la loque de Loquifer, qui, outre sa puissance, a la propriété de pouvoir soigner grâce à son baume. Cependant, on peut remarquer l'absence de deux motifs : d'une part, Rainouart ne reçoit aucune

---

877J. Grisward, *Archéologie de l'épopée médiévale*, *op. cit.*, p.216-217

878La *Bataille Loquifer*, *op. cit.*, laisses XXI et XXII.

879Cf. Deuxième Partie, B, 2 c et d : Rappelons que Loquifer chevauche un dromadaire, mesure une demi-lance de haut et de large, a un gros ventre, des pieds tordus, d'immenses bras et des poins massifs (caractéristiques des géants), de grandes oreilles, des yeux écartés, un front enfoncé, un énorme nez, une grande bouche et des dents tranchantes, une longue barbe qui descend dans la ceinture, il est tout noir et ses yeux sont recouverts de ses sourcils.

880La « lourdeur » de Loquifer (que nous avons déjà évoquée), qui est un géant Sarrasin, apparaît comme toute naturelle, cependant, Rainouart qui est lui aussi un géant, et qui abat les chevaux par son seul poids, est d'autant plus mis en valeur pour sa légèreté et sa vitesse, autant de traits qui ne lui sont absolument pas propres, non seulement dans le schéma classique de l'épopée, mais aussi selon la dichotomie du guerrier indo-européen (vitesse et légèreté étant l'apanage du guerrier odinique, et non de Thor).

blessure caractéristique et permanente, comme celle que reçoit Guillaume au niveau du nez, de même que d'autre part, cette blessure n'est nullement l'occasion pour le jeune homme de gagner son premier ou un nouveau surnom de guerrier (comme Guillaume « au Court Nez »). Or, ces dernières caractéristiques manquantes semblent nécessaires pour conférer au duel son réel aspect initiatique : Rainouart, personnage invincible du début à la fin de sa vie, ne reçoit à aucun moment, et encore moins lors de ce combat, de blessure permanente. Contrairement à nombre de guerrier de type « Vayu », le jeune géant n'a aucun stigmate, aucune blessure qui puisse le caractériser<sup>881</sup>, à moins que son physique hors norme ne soit en lui-même un de ces « signes du héros » proprement physiques<sup>882</sup>. De plus, il a déjà acquis son surnom le plus célèbre dès la *Chanson de Guillaume* et les *Aliscans*, soit presque dès sa première apparition. Que penser dès lors de ce combat : faut-il y voir réellement la résurgence de ce que G. Dumézil qualifiait de « premier duel », ou bien un simple concours de circonstance créé par le trouveur de geste ? Si ce calque du combat semble donc fort opportun, on ne peut avec certitude qualifier de « premier duel » cet affrontement, tant la copie narrative est importante. Le trouveur semblerait alors avoir donné plus d'importance ici à la forme du combat qu'à son fond, et ne pas avoir souhaité, consciemment du moins, poursuivre cette tradition héritée des Indo-Européens. À moins que ce dernier aspect, cette trace du combat, ne puisse être interprété autrement que par une blessure : la blessure identifie, elle prouve que le héros a bien été le vainqueur sur le monstre et, *de facto*, on lui offre un surnom en conséquence. Mais la loque que Rainouart conquiert sur Loquifer, arme aux pouvoirs prodigieux, ne saurait-elle faire office de témoignage, alors-même que Rainouart se fera appeler par la suite, ponctuellement, le « vainqueur de Loquifer » ?

### - c) tinel, masse et marteau

Si nous avons effectivement déjà traité du problème que pose le tinel de Rainouart dans une première partie consacrée au comique et à l'incongru<sup>883</sup>, nous avons

881 Comme par exemple la bosse sur le front de Thor, celle sur le nez de Guillaume, les pommettes saillantes d'Arjuna, etc..

882 Car Rainouart a malgré tout quelques signes distinctifs, mais qui ne s'attachent nullement à son aspect guerrier, comme son rire, ses cris, et son appétit, qui sont autant de marques distinctives qui le font reconnaître pour qui il est.

883 Voir Deuxième Partie, A, 1, c.

volontairement laissé de côté toute étude comparative de ce type d'arme à un niveau supérieur à celui de la simple chanson de geste. Tout comme l'épée qui possède une symbolique chrétienne extrêmement riche, ou encore comme la lance, qui fut l'une des premières armes développées et construites et qui a été reprise durant le Moyen Âge dans la symbolique de la chevalerie, les armes du type de la massue entrent dans le cadre d'une tradition aussi riche que longue : elle est, avec la lance, une arme archaïque, celle des peuples chasseurs de l'Antiquité et de la protohistoire, image qu'elle a d'ailleurs conservée, comme nous l'avons vu, dans l'idéologie médiévale. Le fait donc que Rainouart soit armé d'une massue (et pas n'importe quel type, un tinel !) interpelle, pose problème, et ouvre débat. Outre l'assimilation très nette qu'elle met en scène avec le personnage du fou, ne faudrait-il donc pas voir cette association du jeune géant à la masse comme un écho de traditions pas si passées que ça ?

La massue est l'arme-totem du guerrier de type Vâyû : de tous temps, ces archétypes l'ont maniée, et ont été reconnus pour cela comme de puissants guerriers. Que l'on songe par exemple à Thor, qui manie un marteau légendaire, « *Mjöllnir* », cette arme qui est inséparable du dieu de la foudre, tout comme Rainouart l'est de son tinel.

Les similitudes entre Rainouart et Thor, sous cet aspect, sont étonnamment nombreuses, bien davantage encore que celles que J.-J. Grisward met en avant avec le personnage de Guillaume. Le marteau de Thor est dépeint comme le symbole de la veille permanente de son porteur face aux hordes du Chaos, trolls et géants : présenté comme l'arme divine la plus puissante jamais forgée, bien davantage encore que la fameuse lance d'Odin, *Gungnir*, cette arme assure la paix et la protection de l'espace ordonné qu'est *Asgard*, la résidence des dieux, face aux hordes chaotiques de trolls et géants auxquels ils sont opposés. On retrouve d'ailleurs cette symbolique à la fin des *Aliscans*, lorsque Rainouart se pose en défenseur de la chrétienté :

« Par cel segnor qui fist oisel volage,  
Se en Orengie vient paiens de cartage,  
Tel fust ferai ou il avront damage »<sup>884</sup>.

C'est donc uniquement en temps de guerre que le marteau doit être présent, alors

---

<sup>884</sup>*Aliscans*, op. cit., p.498, v.7941-7943.

symbole du combat et de la victoire contre les Sarrasins. Dans la *Prymskviða*<sup>885</sup>, Loki insiste lourdement sur le fait que sans ce marteau, les géants seront les vainqueurs dans la grande guerre qui les oppose aux Ases et aux Vanes. Le tinel de Rainouart revêt d'ailleurs cette fonction : tout comme Thor, il est le guerrier à la masse, « Rainouart au tinel », et c'est bien davantage le tinel que craignent les Sarrasins que le jeune géant en lui-même. Ainsi au tout début de la *Bataille Loquifer* :

« « Renoars, sire, ancor vos requérons  
se vos tinels est remeis en maisson;  
par tout lou sicle, sire, lou doutoit l'on ».  
Dist Renoars, « Ja nel vos celerons;  
il est brisiés, mentir ne vos devons;  
en Aleschans en remest .I. tronson  
et l'autres est a Orenge el donjon:  
jamais el sicle n'avra si bon baston ».  
Clarions l'ot, si dreçait lou menton;  
ne fust si liés por l'or de Pré Noiron! »<sup>886</sup>.

Bien que Rainouart demeure un adversaire invincible avec ou sans son arme, on ne le redoute plus lorsqu'il en est privé, et les épisodes sont nombreux dans lesquels on essaye de le lui voler, que ce soit par farce (les serviteurs du château de Louis dans les *Aliscans*) ou pour le rendre « sans défense », comme on peut le voir dans chacune des œuvres, et notamment dans le *Moniage Rainouart I* :

« Li larron voient Rainuart endormi ;  
cele part viennent coiemment et serri.  
A grant poour vindrent au fumeri ;  
prennent lor armes, tost en furent garni.  
Vers Rainuars en viennent arami ;  
forment le doutent, bien le saciés de fi :  
son tinel enblent coiemment et serri.  
Traîné l'ont en mi le bois seri,  
si le covrirent, nel misent en oubli ;  
enmi les foilles l'ont parfont enfoi »<sup>887</sup>.

La proximité avec Thor apparaît dès lors comme évidente, car le motif du vol du marteau est un *topos* des *Eddas* : à plusieurs reprises, Loki cache l'arme de Thor pour lui jouer un mauvais tour, quand ce ne sont pas directement les géants qui la lui subtilisent. Ainsi dans la *Prymskviða*, le géant Thrym dérobe le marteau afin d'obtenir

---

885Laisse 18.

886La *Bataille Loquifer*, op. cit., p.33-34, v.78-87.

887Moniage *Rainouart I*, op. cit., vers 554-563.

la déesse Freyja en mariage. Ce chant de l'*Edda Poétique* est particulièrement intéressant en ce qu'il met véritablement en lumière le rôle essentiel du marteau dans la guerre incessante que se livrent dieux et géants : privé de son marteau, Thor, habituellement parangon de la fonction guerrière, semble totalement diminué. Pour le récupérer, il est obligé de recourir à la ruse : se travestir en Freyja, en femme donc, pour surprendre le géant. Si le motif du déguisement n'est pas absent de la mythologie germanique, même dans le cas de Thor, il se double ici d'une connotation négative par la substitution du marteau : un regard psychanalytique y verrait inévitablement une action castratrice. Thor lui-même insiste d'ailleurs sur sa peur de la perte de sa virilité, en arguant du fait que les autres dieux pourraient en venir à le qualifier de « *argr* », c'est-à-dire d'« homosexuel passif », ce qui correspondrait selon R. Boyer<sup>888</sup> à la pire insulte que connaissait cette civilisation virile et belliqueuse. La menace que représente Thor sera alors voilée jusqu'à ce qu'il récupère son arme fétiche : à peine l'a-t-il récupérée qu'il est à nouveau capable de tuer le géant Thrym et toute sa lignée. Cette connotation phallique et porteuse de virilité du marteau se retrouve d'ailleurs ponctuellement associée à celle du tinel. Ainsi lorsque Aëlis tombe sous le charme d'un Rainouart à moitié nu en train de gambader sous les quolibets de l'armée française, elle associe l'arme imposante du jeune homme à l'évidente bonne impression qu'il lui offre :

« La fille au roi l'en prist a regarder,  
 Enz en son cuer mout forment a amer ;  
 Dist a sa mere : « Vez com biau bachelier !  
 Je ne cuit mie qu'en cest ost ait son per ;  
 Bien li avient cel tinel a porter.  
 A Deu de gloire le puisse commander ;  
 Nel verrés mes, tant me puet plus peser » »<sup>889</sup>.

De fait, la massue est bien souvent associée au personnage du géant ravisseur, présent essentiellement dans le roman : que l'on songe par exemple au géant du Mont Saint-Michel, ou plus particulièrement à Harpin de la Montagne, dans *Yvain ou le chevalier au lion*. Rien d'étonnant de la part de cet archétype du guerrier de type Vayu, mais aussi du géant, qui symbolisent tous deux la démesure de la vitalité et de la virilité.

Notons d'ailleurs, pour le détail, quelques vers qui pourraient être intéressants dans le cadre de ce rapprochement s'ils n'étaient pas si peu nombreux. Le marteau de

<sup>888</sup>Cf. Régis Boyer, *l'Edda Poétique*, Paris, Fayard, 1992.

<sup>889</sup>*Aliscans*, *op. cit.*, p.286, v.7078-4084.



Thor, appelé « *Mjöllnir* », désigne, d'après la traduction slave, l'« éclair ». Déjà l'assimilation se trouvait présente dans la *Chanson des Nibelungen*, pour décrire la force des coups de Siegfried<sup>890</sup>. Or, si rien ne semble, de manière générale, lier le tinel de Rainouart à la foudre, le bruit de l'arme s'écrasant sur le sol est comparé à celui du tonnerre :

« Si bruit li cops com foudre encontre oré »<sup>891</sup>.

« Son fust reprent et si l'a entesé,  
Tant fierement l'a Renoart levé  
Autresi bruit com foldre contre oré »<sup>892</sup>.

Ces détails, totalement absents de la *Chanson de Guillaume*, sont cependant trop pauvres pour nourrir une filiation plus poussée entre la foudre de Thor et celle, présumée, du tinel : il faut en effet se garder, dans le cadre d'une analyse comparative, de voir des détails parlants là où il n'y a que détails et hasards textuels.

Lors de ses aventures, Rainouart change à plusieurs reprises d'armes, mais force est de constater que sa préférence va à toute arme de type contondante<sup>893</sup>, et il manie aussi bien massue que fléau ou fauchard. Les termes employés par les trouvères sont d'ailleurs intéressants pour caractériser son armement et en particulier la manière dont est décrit ce fameux tinel<sup>894</sup>.

Le terme « tinel » représente sans surprise une écrasante majorité des dénominations de l'arme que manie Rainouart. Il revêt, dans la Geste Rainouart, une véritable symbolique méliorative, et semble admis au même rang que certaines épées merveilleuses, telles Durandal et Joyeuse. D'ailleurs, le fait que son arme n'ait pas réellement de nom ne dénote nullement une quelconque dépréciation : les pronoms démonstratifs utilisés couramment font de cette masse une arme véritablement unique. L'usage de « tinel » au début de la *Bataille Loquifer* est d'ailleurs éclairant à cet égard, car le terme, accompagné d'un démonstratif, est utilisé tout d'abord pour désigner exclusivement l'arme fabuleuse que Rainouart a utilisé durant la bataille de l'Archamp : c'est une véritable relique, car brisée, que les Sarrasins ont appris à craindre, comme le

---

890 *La Chanson des Nibelungen*, traduction et notes de Danielle Bushinger, Paris, Gallimard, 2001.

891 *Aliscans*, op. cit., p.380, v.5806.

892 *Aliscans*, op. cit., p.450, v.7048-7050.

893 Hormis cet *hapax*, si l'on peut dire, dans les *Aliscans*, où Rainouart, à la fin de l'œuvre, en vient à adopter l'épée, ce qui achève de le transformer, pour un temps, en parfait chevalier.

894 Voir Deuxième Partie, A, 1, c.

soulignent Clarïon et Ysabras<sup>895</sup>. On craint « le tinel », et non pas « un tinel ».

Par la suite, le terme désignera néanmoins la nouvelle arme de Rainouart, mais cette utilisation du mot dès le début de la chanson montre à quel point le tinel de l'Archamp est connu non seulement dans le texte (Sarrasins) mais aussi hors du texte (public). Ce terme est d'autant plus intéressant qu'il désigne à la base une réalité toute autre que celle du combat, tout comme d'autres mots qui font office de synonymes dans ces chansons, comme « baston », « perchant/perche » et « levier » : on reste dans l'utilitaire, bien que ces termes aient été aussi utilisés pour caractériser certaines armes de Guillaume, dans son propre cycle.

À l'inverse, son arme peut aussi être désignée comme faisant réellement partie du domaine guerrier, avec des termes comme « maque », « mace », « maillet ». Évidemment, nombre d'adjectifs accompagnent toujours ces substantifs pour suggérer la puissance de cette arme, comme « grant », « quaré » ou « acéré ». On retrouve donc ici, comme nous l'avons vu, les armes et les termes utilisés pour décrire l'armement sarrasin dans la Geste. Notons néanmoins un fait intéressant : si le « tinel » de Rainouart semble avoir de nombreux synonymes de domaines variés, il en va différemment de l'arme fabuleuse de son adversaire dans la *Bataille Loquifer*, la fameuse « loque ». Le terme « loque » désigne une arme contondante, et est donc synonyme de « maque », « mace » et « maillet » ; pourtant, il sera utilisé exclusivement pour désigner l'arme de Loquifer : au sein de la Geste Rainouart, le terme ne sera jamais utilisé pour désigner une autre arme. La loque apparaît donc bien comme une arme hors-norme, unique au même titre que le tinel de Rainouart, ce qui est renforcé par les articles définis qui l'accompagnent. À l'inverse, si le terme « loque » ne désigne qu'uniquement l'arme de Loquifer, une fois celle-ci dérobée par Rainouart, on alterne pour qualifier cette arme entre « loque » et « tinel »<sup>896</sup> ! Là encore, la présence et la réputation écrasante de Rainouart contaminent ce qui l'entoure : toute massue devient invariablement « tinel » entre ses mains, alors même qu'elle possédait une forte personnalisation jusque-là.

La création même de ces armes fabuleuses que l'on présente dans la chanson de geste est bien souvent un véritable motif récurrent : d'ailleurs, l'art de la forge est bien

---

<sup>895</sup>La *Bataille Loquifer*, op. cit., p.33-34, v.78-87.

<sup>896</sup>Cf. par exemple La *Bataille Loquifer*, op. cit., p.108, v.2865.

souvent lié à des êtres chthoniens<sup>897</sup>, ce qui n'étonne guère dans le cas de Rainouart : on reste ici entièrement tourné vers le mythe, et la présence du tinel, particulièrement à travers sa création, témoigne de ce que H. J. Runeberg qualifie d'« archaïsme germanique »<sup>898</sup>. De fait, le thème de la forge d'armes fabuleuses était courant dans les œuvres germaniques : fruits du labeur des nains, remarquables non seulement par la noblesse des métaux qui servaient à leur création mais surtout par leur puissance finale, ces armes étaient le privilège des Ases et des Vanes, tout comme Héphestos était justement employé pour créer les armes divines, comme la foudre de Zeus ou le trident de Poséidon. En effet, le tinel, dès sa création, annonce la démesure et la puissance de son porteur. Ainsi dans la laisse 75 du manuscrit de l'Arsenal, qui présente un développement particulièrement important de la préparation du tinel : on y apprend que le sapin utilisé, non seulement unique par sa taille imposante, était surtout la propriété exclusive de Louis, ce qui augmente la portée symbolique de l'arme. À la manière d'Héphestos penché sur sa forge volcanique, Rainouart met au monde une arme telle qu'il n'en existait pas jusqu'alors : c'est dans les flammes que l'arme fantastique voit le jour.

Héraclès lui aussi, lors du premier de ses « Travaux », se construit une massue en olivier pour affronter le Lion de Némée. Ce Travail est particulièrement intéressant en ce que d'une part, il montre la fabrication de l'arme, celle-ci est voulue, elle n'est pas un concours de circonstance, un emprunt ou un vol. Qui plus est, la massue est d'autant plus constitutive du personnage que c'est la seule arme qu'il ait forgée lui-même : toutes les autres sont des dons divins<sup>899</sup>, de la même manière que Rainouart ne forgera qu'une seule arme, son tout premier tinel de guerre. Le dernier des Travaux d'Héraclès oblige d'ailleurs le héros, sous l'injonction d'Hadès, à se servir de cette arme uniquement et de l'armure qu'il a confectionnée avec la peau du lion de Némée. D'autre part, ce récit antique présente, quant à lui, certaines caractéristiques du « premier duel » dumézilien, dans les mêmes proportions que le duel de Rainouart face à Loquifer. Un jeune héros, une arme redoutée, un lieu isolé et un monstre imposant, tout est réuni dans ce duel, si ce n'est, à nouveau, le manque d'une blessure permanente qui

897Héphestos/Vulcain dans l'aire gréco-romaine, nains et géants dans l'aire germanique et scandinave...

898H. J. Runeberg, *Études sur la Geste Rainouart*, op. cit., p.132.

899Épée d'Hermès, arc et flèches d'Apollon, char de Poséidon, armure, bouclier et jambières d'Héphestos, tunique d'Athéna. Selon une autre tradition, ce serait Athéna qui lui aurait fourni ces armes.

octroierait au héros son surnom, encore que le trophée qu'en rapporte Héraclès, à savoir la fourrure du Lion, pourrait représenter à la fois l'idée de blessure (une peau d'animal mort) et de marque distinctive, car en la portant, on l'identifie instantanément comme le vainqueur du Lion. N'est-ce pas avant tout l'idée de preuve, de trace qui est dominante dans cette idée ? Selon cette idée, la peau du Lion de Némée aurait la même symbolique que la bosse du nez de Guillaume, ou celle de Thor. Cette fourrure a d'ailleurs l'avantage d'ancrer davantage le héros dans son aspect le plus primitif : bien que cette peau soit digne de la meilleure des armures, elle n'en reste pas moins d'un abord vulgaire, bien inférieure, à première vue, aux armures qu'arborent les guerriers antiques de type « Indra ». De plus, c'est un rappel constant d'une des caractéristiques de ces guerriers : ils sont sauvages, peu avenants et velus !

De fait, la masse est bien l'arme du guerrier de type Vâyû, car il est celui, parmi les différents archétypes de guerriers, qui se rapproche le plus du monstre qu'il doit lui-même chasser. Le personnage incongru qu'est le champion Breton dans les *Enfances Guillaume* l'illustre parfaitement :

« Es un Burton ke montait les degreiz,  
Grant et hainchous, hidous comme malfeiz,  
Et fut plus noirs k'airemans destrampeiz.  
Granz les grenons, menus recerceleiz  
Trestot le piz li ont acovaté,  
A dous noialz el haterel fermé.  
An mi le front fuit un petit chaveiz :  
N'ot plus lait home an la crestianté.  
Devant lui fait dous talevas porter  
Et trois bastons bien loiez et bandeiz,  
Trestoz li moindres poise plus d'un tinel »<sup>900</sup>.

De par son origine, on s'attendrait davantage à le voir manier lance ou javelot, très présents dans la tradition bretonne, mais c'est armé d'un tinel qu'il se présente à la cour et lance son défi, évoquant par-là même davantage les ennemis de Rainouart, voire Rainouart lui-même.

Dans le cadre de la *Bataille Loquifer*, la loque de Loquifer, immense, acérée, si lourde qu'il faut vingt hommes pour la transporter, acquiert lors du duel contre Rainouart un pouvoir hautement lié au symbolisme de la massue : le pouvoir de guérison. S'il peut sembler à première vue paradoxal qu'une arme soit aussi utilisée

---

<sup>900</sup>Les *Enfances Guillaume*, op. cit., p.101-102, v.2395-2405.

pour soigner, rappelons-nous que cet archétype du géant à la massue qui soigne existait déjà au Moyen Âge : que l'on songe par exemple à Fierabras, le géant Sarrasin que combat Olivier, et dont justement le duel a visiblement servi de référence pour créer celui de Rainouart et Loquifer. Ce dernier, qui utilise un baume pour se régénérer en combat, en laisse couler sur sa loque, qui possède dès lors le pouvoir de guérir quiconque en sera oint. On trouve aussi cet archétype en remontant dans le temps, notamment à travers le personnage de Sucellos. Comme on peut le voir sur nombre de ses représentations<sup>901</sup>, l'attribut principal de Sucellos/*Sucellus* était son long maillet, qui symbolisait à la fois la Vie et la Mort : cette arme permettait donc non seulement de tuer (aspect offensif), mais aussi de guérir et de ressusciter (aspect défensif), symbole du cycle ininterrompu de la vie des hommes, mais aussi de celui de la Nature et des saisons. Il est régulièrement considéré comme l'équivalent du Dagda, un des dieux majeurs irlandais, ce qui met d'autant plus en valeur un fait intéressant : le Dagda est un représentant de la première fonction, notamment grâce à son chaudron d'abondance qui, malgré sa fonction nourricière, fait office de symbole sacerdotal. À l'inverse, Sucellos est un dieu davantage ancré dans la troisième fonction : il est le dieu des récoltes, des bûcherons, et des saisons, d'une forme de productivité donc. Or, ils sont représentés tous deux avant tout comme des guerriers, ce qui est valable pour un grand nombre de divinités irlandaises et gauloises. Tout comme G. Dumézil et J.-J. Grisward l'ont dégagé pour le panthéon germanique et scandinave, il en va de même pour celui celte et gaulois : la seconde fonction, du fait de la mentalité particulièrement belliqueuse des peuplades primitives d'Europe, semble avoir parasité une grande partie des divinités. Rainouart lui-même, d'ailleurs, pourrait très bien être perçu comme un héros de troisième fonction, de par son arme de prédilection d'une part (le tinel, objet utilitaire), mais surtout par le fait qu'il est constamment préoccupé par son alimentation et celle de son entourage.

Se profile enfin une caractéristique particulièrement intéressante du tinel et de la masse : son rôle qui se rapproche parfois d'un outil sacerdotal. Si, au même titre que certaines armes fabuleuses ayant appartenu à de valeureux héros chrétiens, le tinel finit effectivement par être considéré comme une relique vénérée par les pèlerins<sup>902</sup>, il est

---

<sup>901</sup> Voir en Iconographie.

<sup>902</sup> Cf. *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.172, v.4544-4547.

aussi, très ponctuellement, utilisé comme un objet sacerdotal. Rainouart l'évoque lui-même, de manière ironique :

« Dist Renoart : « Segnors, quar demorez !  
Se vos eüst ataint cist fust quarrez,  
Ja vos eüst maintenant confessez » »<sup>903</sup>.

Avant son combat contre Loquifer, il fait ainsi consacrer son arme :

« Dist Renoars : « Bien ait qui te ferra! »  
Trestos [armés] a mostier en alait,  
et li barnages apres lui s'arouta.  
Il fait que sages cant la messe escouta,  
.I. chapelains de vrai cuer li chanta,  
a la pais prendre Renoars lou baissa  
et do cors Deu bien se comenia;  
son levier prist, a l'autel anclina.  
Tant par est fiers nelui ne redouta » »<sup>904</sup>.

Or, le marteau possédait justement cette fonction dans la culture germanique : il n'est ainsi par rare de lire que Thor bénit ou sanctifie tel ou tel objet ou personnage, et le texte insiste justement sur le fait que *Mjöllnir* est un outil sacerdotal nécessaire à cette cérémonie. Ceci est parfaitement visible sur certaines gravures<sup>905</sup>, mais aussi dans les textes :

« Thor passa la nuit là. De grand matin, avant le jour, il se leva et s'habilla ; il prit le marteau Miöllnir, le brandit et bénit les peaux de boucs. Alors les boucs se levèrent » »<sup>906</sup>.

« Ensuite le cadavre de Baldr fut porté sur le bateau, et, quand sa femme Nanna, fille de Nep, vit cela, elle fut brisée de douleur et mourut. Elle fut portée sur le bûcher, et l'on y mit le feu. Alors Thor s'avança et consacra le bûcher avec Miöllnir » »<sup>907</sup>.

« Alors Thrym, chef des géants, parla haut et fort :  
« Apportez le marteau, pour bénir la mariée,  
Sur les genoux de la fiancée posez Mjöllnir,  
Pour que l'anneau de Vor nous bénisse tous deux » »<sup>908</sup>.

---

903 *Aliscans*, op. cit., p.314, v.4556-4558.

904 *La Bataille Loquifer*, op. cit., p.68, v.1358-1361.

905 Ainsi par exemple de celle de Hvitlycke, en Suède, qui date de l'âge du bronze, et montre clairement un géant, vraisemblablement Thor, en train de bénir deux amants grâce à son marteau.

906 *L'Edda, récits de mythologie nordique par Snorri Sturluson, traduit du vieil islandais*, op. cit., p.77.

907 *L'Edda, récits de mythologie nordique par Snorri Sturluson, traduit du vieil islandais*, op. cit., p.91.

908 Traduction de la laisse 30 de la *Þrymskviða*.

Le marteau de Thor sert à bénir : il semblerait donc fortement associé à la première fonction, celle des prêtres et de la magie.

Or, il est intéressant de noter que la bénédiction offerte par *Mjöllnir* est toujours plus ou moins liée à l'idée de production ou de reproduction : il bénit une union, un rapport sexuel, ou une mort, en rapport ici avec le cycle de la vie car aussi bien Baldr que les boucs se verront ressuscités. Cette tradition est d'ailleurs attestée par le fait que dans la Scandinavie pré-chrétienne, lors de la cérémonie du *Brúðkaup* (équivalent païen du mariage), l'homme devait bénir les organes reproducteurs de sa compagne avec un marteau, que l'on présentait comme *Mjöllnir*, qu'il plaçait sous ses vêtements. C'est donc bien davantage avec la troisième fonction que cette arme fabuleuse est liée. On retrouve justement ce motif dans la tradition médiévale, et rattaché presque exclusivement à la massue : nulle autre arme qu'elle n'est aussi souvent associée à la guérison, voire à la résurrection, comme l'illustrent les personnages de Fierabras, dans une moindre mesure, mais aussi Rainouart, Loquifer, et Gadifer, car si ce sont des baumes qui soignent, ils ne sont effectifs qu'avec la présence de la massue. On est presque en plein paradoxe avec ces armes qui servent aussi bien à tuer (aspect destructeur) qu'à soigner (aspect créateur), sans que le motif ne soit ici associé à une quelconque parodie ou dégradation. La loque soigne, le tinel assure la production par sa fonction première.

#### **- d) l'usage des poings**

Néanmoins, le guerrier de type « Vayu » n'est pas uniquement fondé sur le maniement de la massue, bien que celle-ci soit prédominante : il faut en effet mettre en valeur le fait que ce type de guerrier se distingue non seulement par sa propension à se battre à mains nues, faisant merveille de ses poings massifs, mais aussi par son extrême opportunisme : ils se servent couramment comme armes d'outils ou d'objets dont la fonction est extrêmement éloignée de tout contexte guerrier.

Tout comme Héraclès, Rainouart utilise volontiers ses poings lorsque son arme principale lui fait défaut. Nombreux sont les Travaux dans lesquels Héraclès ne parvient à tuer ses ennemis monstrueux qu'à mains nues : il étouffe par exemple le lion



de Némée que même les flèches d'Apollon ne parvenaient à blesser, et vainc de nombreux ennemis, parfois divins, à la lutte. De la même manière, Rainouart utilise ses poings, aussi bien pendant la guerre contre les Sarrasins que durant des batailles moins importantes : comme le souligne P. Ménard, « il est par excellence l'homme de la bagarre »<sup>909</sup>. Ainsi, il n'est pas rare de le voir combattre avec ses poings dans les *Aliscans*:

« De totes parz li ont granz cops donez.  
Ne li sovint de l'espee del lez,  
Que li ot ceinte Guiborc a ses costez.  
Del poing qu'a gros les a forment frapez »<sup>910</sup>.

Dans la *Bataille Loquifer* :

« Renoars salt, qui ja l'eüst cobré  
cant li baron li sont ancontre alé:  
et Renoars en a .I. si frapé,  
del gros del poing l'a [si] bien assené  
que lo maistre os li a del col volé,  
devent ses piés l'a mort acraventé »<sup>911</sup>.

Ou dans le *Moniage Rainouart I*, où le motif est très présent, car doublé d'une valeur burlesque et comique :

« Il saut en piés, un en a asené ;  
tel li douna del poig qu'il ot quarré,  
le col li a brisié et desfroé »<sup>912</sup>.

« Le poig haucha, qu'il ot gros et plenier,  
es dens le fiert, le sanc en fait raier ;  
les .II. devant en a fait pechoier.  
Et Marefers l'estraint sans delaier »<sup>913</sup>.

« Et Rainuars l'ahiert, si l'enbracha  
par mi la goule, si com Dex li aida,  
si qu'en la bouce .II. des dens li brisa ;  
si li esloisse, les joes li brisa ;  
dusqu'en la goule laiens li esracha »<sup>914</sup>.

---

909Philippe Ménard, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, op. cit., p.69.

910*Aliscans*, op. cit., p.450, v.7061-7064.

911*La Bataille Loquifer*, op. cit., p.89, v.2172-2177

912*Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.25, v.569-571.

913*Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.93, v.2404-2407.

914*Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.124, v.3262-3266.

« Rainuars voit qu'il nel puet enpirer  
ne dou tinel ferir ne adeser ;  
jete les poins, sour li se lait aller,  
prent le destrier par desour le couler ;  
si li estraint, les eux li fait vouler ;  
dedens la goule li vait ses poins bouter ;  
si li estraint, les dens li fait voler.  
Une des joes o les dens maisseler  
et tout le col li fait si desnoer  
que dusqu'al pis li fait les ners quasser.  
Hauce le poig, sel fiert el capeler ;  
en .II. moitiés li fait le col sevrer »<sup>915</sup>.

« Lors s'entraherdent, é les vous assamblés ;  
des poins qu'il ont mervillous et quarrés  
ont si feru sour les elmes jemés  
que sour les chiés les ont tous desbarrés.  
Tant les ont trais, derous et descrirés,  
que li quartier en gisent par les prés,  
li sans lor saut et par bouce et par nés »<sup>916</sup>.

Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que les deux seuls autres personnages à se distinguer comme des « bagarreurs » utilisant leurs poings sont Maillefer<sup>917</sup>, qui conserve les mêmes caractéristiques que son père, et Desramé<sup>918</sup>, son père, dont l'origine monstrueuse l'apparente aux géants. Une fois encore, on peut constater qu'un motif lié au Guillaume « jeune », initialement représentant du guerrier de type Vayu, a été transféré sur Rainouart, mais dans un registre « bas ». Ce motif est utilisé non pas tant pour illustrer les caractéristiques du guerrier de type Vayu que pour volontairement dégrader, de manière à la rendre comique, une des caractéristiques de Guillaume qui faisait jusque-là le plaisir du public.

D'ailleurs, le motif du « saisissement » est très présent dans la construction de ce personnage, tout comme il l'était pour Guillaume dans sa jeunesse. Il est essentiellement lié aux échauffourées des domestiques, durant lesquelles la taille du jeune homme est véritablement mise en valeur à travers ses techniques de géant :

« Parmi les flans le vet mout tost combrer,  
.III. tors le torne, au quart le let aller.  
Si durement le hurte a un piler  
Ront li les costes, le cuer li fet crever  
Et de la teste andeus les elz voler

<sup>915</sup>*Le Moniage Rainouart I, op. cit.*, p.258-259, v.6928-6939.

<sup>916</sup>*Le Moniage Rainouart I, op. cit.*, p.271, v.7285-7291.

<sup>917</sup>*Le Moniage Rainouart I, op. cit.*, p.93, v.2406-2410.

<sup>918</sup>*La Bataille Loquifer, op. cit.*, p.116, v.3155-3157

Et la cervelle et espandre et versser »<sup>919</sup>.

« En ses .II. braz en a .IIII. combrez,  
Si durement l'un a l'autre hurté  
A pou li cuer ne lor furent crevé.  
.II. en saisist, ja fussent afronté  
Quant Looïs a François escrié »<sup>920</sup>.

« Il les saisit toz .IIII. par les bras,  
Si les demaine comme soriz fet chas.  
Les .III. en gietecontre terre a un flas  
Si durement pres n'ont les membres quas »<sup>921</sup>.

« Le queu saisist tres parmi les costez,  
aussi le lieve com s'il fust noviau nez.  
El feu le giete, que grant est enbrasez,  
Que des charbons fu toz acotevez »<sup>922</sup>.

Les victimes récurrentes de cette manière de procéder, uniquement des valets ou des domestiques, indiquent clairement la valeur de cette technique : c'est le motif du géant qui, par sa force et sa taille, parvient à se saisir de ses proies comme si elles ne pesaient rien et à les projeter au loin. La comparaison du géant à un chat jouant avec des souris est à cet égard bien parlante<sup>923</sup>. Le fait que ce ne soient que des domestiques, et non des Sarrasins, qui soient tués de cette manière, rentre d'ailleurs dans la logique propre à la chanson de geste : Rainouart ne pourrait utiliser cette technique contre ses ennemis sans les dégrader totalement, sans compromettre l'idée de menace qu'ils doivent obligatoirement représenter pour symboliser une épreuve digne d'un chevalier. Qui plus est, malgré sa grande taille, celle des héros Sarrasins est bien souvent supérieure, ce qui oblige le jeune géant à se servir non pas de sa taille, mais de la technique habituelle de Guillaume, le coup sur la nuque. On peut enfin noter que c'est de cette manière qu'il se débarrasse d'un des léopards que l'abbé lui envoie :

« Et puis le prent, par les piés le haucha,  
encontre un mur si forment le hurta  
le cuer dou vendre li rompi et creva ;  
mort le trebuce, que puis ne releva »<sup>924</sup>.

---

919 *Aliscans*, op. cit., p.262, v.3594-3599.

920 *Aliscans*, op. cit., p.264, v.3657-3661.

921 *Aliscans*, op. cit., p.280, v.3963-3968.

922 *Aliscans*, op. cit., p.314, v.4592-4595.

923 *Aliscans*, op. cit., p.280, v.3964.

924 *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.124, v.3267-3270.

Juste application du « coup du lapin » sur un léopard, mais aussi, peut-être, réactualisation parodique de l'idée du grand félin abattu à mains nues.

Pourtant, si Rainouart demeure l'homme « au tinel », il se distingue aussi quelque part pour son opportunisme guerrier : à de nombreuses reprises, on s'aperçoit que si les armes contondantes ont ses faveurs, le fameux tinel est loin d'être la seule arme qu'il daigne manier. Déjà dans les *Aliscans*, au tinel se substituent non seulement un fléau mais surtout l'épée, qui rentre, dans le cas précis de cette chanson, dans le cadre d'une évolution sociale et militaire bien nette du jeune géant<sup>925</sup>. Rainouart se distingue justement par ses invariables impulsions, et par sa force démesurée qui fait que chacune de ses actions finit bien souvent en rixe générale : nombreux sont donc les affrontements dans lesquels il se voit obligé de s'armer avec la première chose qui lui passe sous la main. Si ce motif, souvent présent dans le cas de Guillaume, est généralement associé au motif du vol du tinel (changement d'arme induit par le vol du tinel), il relève surtout dans le cas du jeune géant d'une volonté de comique parodique propre au genre épique : quoi de plus truculent en effet, en particulier pour un public populaire, que de voir combattre un héros que l'on sait invincible, mais avec une arme qui n'en est pas une ? Ainsi de Rainouart qui se bat aussi bien avec une cuillère ou poutre arrachée à un ermitage dans les *Aliscans*, un mât de navire dans la *Bataille Loquifer*, ou encore une assiette, un baril, un gros pain dur, un tonneau, des pièces et des pierres dans le *Moniage Rainouart I*. Il est à cet égard intéressant de constater que, dans le *Moniage Rainouart I*, ce sont essentiellement des objets liés à la nourriture qui lui servent d'arme, voire la nourriture elle-même : chanson dans laquelle justement la nourriture est extrêmement présente, puisque utilisée à fin de satire monacale. On retrouve donc quelque part, mais en bien moins développé, le détournement qu'il avait déjà opéré dès la *Chanson de Guillaume*, en maniant un tinel, objet servile lié à l'eau et à la nourriture. Ce motif n'est néanmoins pas exclusif à Rainouart, et on le retrouve sans surprise associé au personnage de Guillaume qui, dans son *Moniage*, en vient à combattre avec une cuisse de cheval... Mais ce motif ne se réduit pas à être l'apanage de nos deux guerriers dans leurs *Moniages*, car il n'est nullement médiéval : que l'on songe par exemple à Samson qui, dans le *Livre des Juges*, aurait mis en déroute une armée de Philistins seulement armé d'une mâchoire d'âne, ou encore Héraclès qui, pour

---

925 Voir Deuxième Partie, A, 2, b et c.

combattre, troqua parfois sa massue contre un tabouret ou une lyre<sup>926</sup> !

## 2 – le combattant épique

### - a) « guerrier de Thor » et « guerrier d'Odin »

À la suite de G. Dumézil, J.-J. Grisward a pu noter cependant que la dichotomie guerrière indo-européenne ne correspondait pas exactement à la conception qu'en avaient les peuples germains, dans lesquels la fonction guerrière, prédominante, parasitait quelque peu les deux autres fonctions. Les grandes lignes sont néanmoins conservées, comme on peut le voir à travers le tableau<sup>927</sup> dans lequel J.-J. Grisward définit le « héros de Thôrr », héritier du guerrier de type Vāyu, et le « héros d'Odhinn », héritier du guerrier de type Indra :

	Guillaume <i>Au court / courbe nez</i> - « héros de Thôrr »	Aimer le chétif - « héros d'Odhinn »
Aspect physique	Taille gigantesque Physique ingrat (cicatrice, bosse)	Taille normale Physique avenant
Mode de vie	Appétit prodigieux Rire énorme Citadin	Frugalité Abord farouche Sauvage
Modalités de l'action	Tueur à mains nues ( <i>Fierebrace</i> ) Massue Cogneur Solitaire Spécialiste de la « bataille »	Tueur armé  Noires armes Coureur Meneur d'une <i>Männerbund</i> Spécialiste de la « guerre »
Temps de l'action	Jour Soleil	Nuit Vent et tempêtes
Lieu de l'action	A l'intérieur Le royaume	A l'extérieur L'étranger
Adversaires	Monstres Ennemis du dedans	Humains Ennemis du dehors
Moteur de l'action	Royauté	Lignage

926Apollodore, *Bibliothèque*, II, 4, 9 par exemple.

927Joël Grisward, *Archéologie de l'épopée médiévale*, op. cit., p.222.

Sous cet abord, la distinction qu'il fait des deux frères semble évidente, et reprend à son compte certaines caractéristiques de la dichotomie dégagée par P. Vidal-Naquet à travers la distinction de l'Hoplite, garant lumineux de l'ordre, et du Crypte ou de l'Éphèbe, « chasseur noir », représentant sombre de la ruse et du désordre :

« D'un côté l'hoplite, combattant du jour, en groupes serrés, de face et loyalement, dans la plaine ; de l'autre l'éphèbe (ou le crypte lacédémonien), combattant de la nuit, solitaire, utilisant des types de ruse condamnés par la morale hoplitique et civique, fréquentant les zones frontières, agissant donc très exactement à l'inverse de ce que devra être son comportement quand il aura intégré la cité. N'avons-nous pas d'un côté la culture, de l'autre la nature, d'un côté la sauvagerie, au besoin la féminité, de l'autre la vie civilisée ? »<sup>928</sup>.

La distinction de Vidal-Naquet a ceci d'intéressant pour nous qu'elle met parfaitement en valeur l'idée de progression, d'évolution d'un état lié au statut de « jeune », puis un second, constitutif de l'« adulte » intégré à la vie de la cité ; les dichotomies Vâyû/Indra et Thor/Odin ne contiennent pas cette idée d'initiation, de passage obligé, car ne sont pas obligatoirement lié à un âge précis, bien que le guerrier « sophistiqué » (Indra et Odin) soit bien souvent présenté comme un idéal bien plus légitime à atteindre. Or, la présentation et l'évolution de Rainouart au sein des Aliscans, véritable chanson des Enfances de Rainouart, illustre parfaitement ce passage d'un état à un autre, réactualisé aux couleurs médiévales : le jeune sauvage vivant dans sa cuisine n'est aucunement intégré à la société, et c'est avec son départ en guerre et les honneurs qu'il y gagnera qu'il sera finalement devenu non seulement un « homme », au sens civique du terme, mais surtout un « chevalier », institution des guerriers nobles et professionnels qui équivalent aux hoplites de la Grèce antique : on ne touche donc plus ici au mythe, tel qu'on le trouve à travers les dichotomies guerrières indo-européenne et scandinave, mais à l'Histoire et aux institutions humaines, matérialisées ici sous la forme de la caste des guerriers nobles bien attestée. Cet état de fait, d'ailleurs, correspond tout à fait à l'initiation, très proche de celle de Rainouart, à laquelle se livre Héraclès à travers ses Travaux.

Pourtant, certains aspects de la dichotomie guerrière scandinave ne semblent pas correspondre entièrement avec la distinction Indo-Européenne « Vâyû »/« Indra »,

---

<sup>928</sup>Vidal-Naquet Pierre, *Le Chasseur Noir, formes de pensées et formes de société dans le monde grec*, op. cit., p.192.

qu'on retrouve parfaitement dans des modèles antiques comme Héraclès/Achille au niveau terrestre, ou Arès/Athéna<sup>929</sup> au niveau divin. Le « héros de *Thôrr* », annoncé comme dérivant du type « Vâyû », présente quelques caractéristiques ambiguës<sup>930</sup> :

Inde	Védique	Scandinavie
Souveraineté	{ Varuna Mitra	Odinn } Tyr } Souveraineté et Combat d'armée
Combat	{ D'armée : Indra Solitaire : Vâyû	Thor : Combat solitaire

C'est justement ce décalage, cette non-adéquation entre ces types, qui nous a semblé digne d'intérêt en ce qu'elle met particulièrement en lumière le clivage entre l'idéologie indo-européenne et scandinave, mais aussi, peut-être, entre Rainouart et cet héritage.

Le héros de Thor est dit « citadin », tandis que c'est le « héros d'*Odhinn* » qui est présenté comme sauvage, et d'un abord farouche. Or, à travers les mythes Indo-Européens, et leur résurgence antique, ces deux attributs semblent inversés. De la même manière, tandis que les guerriers de type Vâyû et Indra se distinguent, entre autres choses, par les troupes qu'ils dirigent, comment les faire coïncider avec les guerriers de Thor et d'Odin, pour laquelle la distinction se base sur « solitaire » et « meneur d'un *Männerbund* », c'est-à-dire d'une troupe réduite. Comment donc définir le guerrier qui mènerait une armée au combat, affilié au guerrier de type Indra, dans le cas de la distinction germanique ?

G. Dumézil insiste, nous l'avons vu, sur le manque de précision d'une telle distinction<sup>931</sup>. Guillaume, depuis les premières œuvres jusqu'aux *Aliscans*, est justement

929Georges Dumézil nuance cependant, en ne mettant pas totalement Athéna sur un plan guerrier, au contraire d'Arès, car celle-ci substitue la diplomatie à la guerre.

930Georges Dumézil remarque justement ce léger décalage, en mettant en avant le fait que la fonction guerrière, parmi les peuples germains et scandinaves, était largement prédominante, et en est même allée jusqu'à pirater la première fonction, avec laquelle elle se confond parfois : Odin, par exemple, qui représente la fonction de royauté, n'en reste pas moins un guerrier, au même titre que Thor et Freyr. Pour l'essentiel, c'est bien Odin qui assume les fonctions d'Indra, mais certains décalages demeurent. Georges Dumézil, *Heur et malheur du guerrier : aspects mythiques de la fonction guerrière chez les indo-européens*, op. cit., p.166. Voir la reproduction de son tableau en annexe.

931« Je m'empresse d'ajouter qu'il s'agit plutôt de tendances que de définitions rigoureuses et que les formes mixtes sont nombreuses ». Georges Dumézil, *Heur et malheur du guerrier : aspects mythiques de la fonction guerrière chez les indo-européens*, op. cit., p.71.



un « sauvage », sujet à des colères chroniques, mais évolue après la crise de la cour ; il n'utilise par exemple à aucun moment ses poings comme une arme au sein de la Geste Rainouart. Il ne sera plus, dans l'ensemble de ces chansons, qu'un guerrier comme un autre, sans aucun aspect guerrier de type germain, si ce n'est cette conception du roi-guerrier. Il n'est plus le guerrier de Thor, qui assomme, rit à gorge déployée, et dévore des tables entières de victuailles après avoir tué des monstres : de fait, sa participation aux combats apparaît comme très limitée, et, si l'on excepte sa défaite face à Maillefer devant les portes de la cité, il ne livre qu'un seul duel significatif, contre Desramé, et dont l'issue, rappelons-le, change en fonction des versions de la chanson. D'autre part, il n'est pas non plus un guerrier d'Odin, tel que le représentait Aÿmer dans le cycle des Narbonnais, bien qu'il s'en rapproche davantage que par le passé, notamment par l'apparition de Rainouart dans le récit. Sa propension à la fuite et au chagrin, loin de le glorifier, permettent de mettre en lumière toute la puissance de Rainouart et l'espoir qu'il représente aux yeux des Français. Tout comme, dans les récits qui les mettent en scène, les personnages de Guillaume et d'Aÿmer ne font à aucun moment double emploi : ils représentent chacun un aspect différent de la même fonction guerrière. Et les trouveurs, au sein de la *Chanson de Guillaume* et des œuvres postérieures mettant en scène le jeune géant, ne pouvaient introduire Rainouart dans le récit que si sa fonction n'était pas redondante avec celle de Guillaume. C'est donc le personnage de Guillaume qui a été modifié, de manière à recentrer l'attention et le récit sur le vrai protagoniste, le seul à même de faire rire le public du jongleur tout en assurant de vaincre les hordes Sarrasines.

De même, Rainouart, qui est à n'en pas douter un guerrier de type « Vây », est à la fois sauvage et citadin, en début d'œuvre, sauvage par son rejet de la société et des joies de la cour, citadin car c'est dans une cuisine qu'il passe ses journées et ses nuits, lieu aussi ambigu que problématique à travers la fonction qu'il revêt dans les *Aliscans*. Certes, Rainouart n'est pas à proprement parler un « homme des bois », il n'a aucune réelle envie de solitude : son choix d'ailleurs de demeurer dans un monastère, et non une retraite érémitique, outre qu'il est une obligation de la satire monacale de la chanson, illustre parfaitement ce besoin de contact du jeune géant avec le siècle. C'est pourquoi la cuisine apparaît comme un lieu parfaitement adapté au jeune géant : elle est symboliquement une grotte au sein du monde civilisé de la cour, il lieu dans lequel

le jeune géant peut être sauvage, tout en restant à proximité de ses pairs. C'est donc un lieu à la fois social et asocial, qui rend d'autant plus problématique la caractérisation guerrière du personnage de Rainouart au sein de l'idéologie germanique.

Autre point intéressant, le lien qui semble unir le héros de Thor au motif du déguisement, et plus particulièrement du travestissement : on retrouve justement ce motif à travers les représentants majeurs de ce type de guerrier. Ainsi de Thor, qui se déguise en Freyja pour récupérer son marteau dans la *Prymskviða*, malgré la mauvaise réputation que cela pourrait lui octroyer, ou encore d'Héraclès qui, sous le service d'Omphale, devait non seulement accomplir des tâches féminines, mais surtout être vêtu comme tel. À cet égard, la sculpture conservée au musée de Naples et qui représente l'épisode, illustre parfaitement ce retournement de situation<sup>932</sup>. Un tel motif est relativement courant dans la chanson de geste<sup>933</sup>, dans laquelle on assiste régulièrement au déguisement des chevaliers Français : en marchands dans *Fierabras*, en Sarrasins dans *Floovant* et le *Siège de Barbastre*, ou, plus couramment, en pèlerins comme dans *Guy de Bourgogne*. Guillaume, en tant que guerrier de Thor, ne dément pas ce motif, mais se distingue très nettement de bons nombres d'autres chevaliers épiques par cette propension récurrente à user de faux-semblants pour tromper ses ennemis :

« Li cuens Guillelmes vesti une gonnele  
De tel burel com il ot en la terre  
Et en ses jambes unes granz chauce perses,  
Sollers de buief qui la chauce li serrent ;  
Ceint un baudré un borjois de la terre,  
Pent un coutel et gaïne molt bele,  
Et chevaucha une jument molt foible ;  
Dos viez estriers ot pendu a sa sele ;  
Si esperon ne furent pas novele,  
Trente anz avoit que il porent bien estre ;  
Un chapel ot de bonet en sa teste »<sup>934</sup>.

« Arrement fist tribler en un mortier  
Et autres herbes que connoissoit le ber,  
Et Gilebert, qui ne l'ose lessier ;  
Lor cors en taignent et devant et derrier  
Et les visages, la poitrine et les piez :  
Tres bien ressemblent deable et aversier »<sup>935</sup>.

---

932 Voir Iconographie.

933 Tout comme dans le roman, avec les personnages de Tristan et Silence par exemple.

934 *Le Charroi de Nîmes*, op. cit., p.126, v.1036-1046.

935 *La Prise d'Orange*, op. cit., p.116, v.375-380.

« Del bon cheval estoit jambe aterrez  
 Et prist les armes au paien desfazez.  
 Isnelement s'en est li quens armez,  
 Puis a lacié le vert elme gomez,  
 Après a ceint le brant qui fu letrez.  
 Joieuse pent a l'arçon noelez.  
 Hastivement est li quens remontez,  
 A son col pent le fort escu bouclez.  
 Le Turc ressemble plus c'ome qui soit nez »<sup>936</sup>.

Ce motif du déguisement se double d'ailleurs, dans le cas de Guillaume, d'un art de la tromperie flagrant. Le chevalier français parle en effet le Sarrasin, ce qui lui permet de tromper, pour un temps, ses ennemis :

« Sa langue torne, ses latins est muez :  
 Grezois parole, qu'il en fu doctrinez,  
 Sarrazinois resavoit il assez.  
 De toz langages ert bien enlatinez »<sup>937</sup>.

Tel Ulysse, Guillaume est le chevalier dont la ruse consommée lui permet de se tirer de toutes les situations pour lesquelles la simple force ne suffirait pas, et reprend donc totalement à son compte les caractéristiques du guerrier de Thor.

Or, ce motif est totalement absent de la construction du personnage de Rainouart. En effet, à aucun moment il ne se déguise, et le port de son habit mi-parti de moine-chevalier repose sur un motif tout autre. Comme pour nombre d'autres aspects qui tendent à poser problème au premier abord, dont il sera question par la suite<sup>938</sup>, le personnage de Rainouart semble, à travers la dichotomie germanique, osciller entre les deux faces du guerrier.

## **- b) Héraclès et Rainouart**

Ce découpage du guerrier est rendu beaucoup plus sensible dès lors que l'on s'intéresse à ses archétypes antiques, dont Héraclès/Hercule et Achille sont les plus grands représentants au rang humain ou semi-divin<sup>939</sup>. On célèbre avant tout le héros

<sup>936</sup>*Aliscans*, *op. cit.*, p.158, v.1734-1742.

<sup>937</sup>*Aliscans*, *op. cit.*, p.158, v.1749-1752.

<sup>938</sup>Comme la beauté de Rainouart, sa rapidité de course, sa présentation comme héros de l'« extérieur », sa constante évolution, etc... Voir Troisième Partie, B, 2.

<sup>939</sup>Voir : E. Des Essarts, *Du type d'Héraclès dans la littérature grecque depuis les origines jusqu'au siècle*

qui est parvenu à vaincre un monstre, généralement un dragon ou l'un de ses semblables, thème que l'on retrouve aussi bien dans l'Inde védique<sup>940</sup>, avec les combats d'Indra contre le Tricéphale et Vitra, les pays germaniques, avec Thor, grand tueur de géants et de trolls, que durant l'Antiquité gréco-romaine, à de très nombreuses reprises, avec le personnage d'Héraclès. Comme le soulignait Louis Renou, l'avatar change, mais le thème reste le même<sup>941</sup>, de sorte qu'il n'est absolument pas étonnant de retrouver ce motif de manière aussi courante.

Ainsi, le guerrier de type Vāyu s'est-il vu réactualisé dans ces différentes aires, et a trouvé des répondants dans les personnages de Bhima, le propre fils de Vāyu, ou encore Starkaðr<sup>942</sup>, héros de la mythologie nordique qui serait, selon les versions, descendant de géants : G. Dumézil a déjà parfaitement mis en lumière les liens qui unissaient ces figures de guerriers, illustrant par là même l'héritage indo-européen qui avait été véhiculé à travers les civilisations germaniques et gréco-romaines.

Il existe entre ces figures de nombreux parallèles, tout particulièrement au niveau de la fonction qu'ils revêtent au sein du récit, et de la façon dont ils interagissent avec le monde dans lequel ils évoluent. À l'idéologie des trois fonctions s'associe en effet celle des trois péchés du guerrier, péchés chacun effectués à l'encontre d'une de ces fonctions précisément. Ainsi d'Indra qui commet un brahmanicide (I), un meurtre de sang froid (II), un viol sous une autre apparence (III). Chacun de ces péchés se voit d'ailleurs sanctionné par la perte d'un attribut lié à la fonction atteinte : le premier péché fait perdre à Indra sa majesté, tandis que le second le prive de sa force, et le troisième de sa beauté. Ce motif de la faute, ici illustré au niveau divin, se retrouve sous les traits de héros humains, alors présentés comme « l'enjeu du jeu des dieux »<sup>943</sup>, selon l'expression de G. Dumézil, c'est-à-dire soumis aux caprices et jeux de pouvoirs divins, contrairement à Indra qui, dieu lui-même, avait toute latitude à agir selon sa volonté, et portait donc l'entière responsabilité de ses péchés. C'est ainsi le cas de

---

*des Antonins*, Paris, 1871, pp. XI-XII.

940En Arménie, Moïse de Chorène comparait d'ailleurs dès le VIII<sup>e</sup> siècle la naissance et les hauts faits de Vahagn, le tueur de dragon, issu lui-même d'Indra, et les hauts faits d'Héraclès. Voir : F. Schröder, *Indra, Thor und Herakles*, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 76, 1, 1957, p.4

941Emile Benveniste et Louis Renou, *Vrtra et Vrthragna. Etude de mythologie indo-iranienne*, Paris, Imprimerie Nationale, 1934, p. 184.

942Starcatherus dans la *Gesta Danorum*.

943G. Dumézil, *Heur et Malheur du guerrier*, *op. cit.*, p.385.

Sisupàla, dans les textes védiques, Starkaðr dans ceux germaniques, et Héraclès dans les œuvres gréco-romaines, dont les péchés trifonctionnels les conduisent à la mort, mais aussi d'autres héros, que les travaux plus récents des chercheurs ont parfaitement mis en lumière<sup>944</sup>. Ainsi, Sisupàla brûle sa capitale (II), empêche un sacrifice (I), et violente une princesse (III), tandis que Starkaðr offre un roi en sacrifice (I), fuit le champ de bataille (II), et tue son roi contre une rançon (III) ; Héraclès enfin désobéit à un ordre de Zeus (I), tue déloyalement Iphitos (II), et succombe à l'adultère (III).

C'est pourtant Héraclès qui va nous intéresser ici, dans la mesure où non seulement ce personnage et ses caractéristiques étaient connus par une grande partie des clercs médiévaux, mais surtout ces mêmes attributs semblent se retrouver de manière presque exhaustive dans la création du personnage de Rainouart, bien davantage que n'importe quel autre héros. De fait, même s'il a fallu attendre la fin du Moyen Âge pour qu'Héraclès revienne réellement sur la scène littéraire, en tant que chevalier chrétien, il restait un héros très présent dans les mentalités médiévales des XIIe et XIIIe siècles : il est une des divinités qui a été le plus régulièrement réactualisée par le christianisme comme l'illustrent ses différents visages courtois, chevaleresques, voire, par la suite, baroque. Peut-être faut-il voir pour raison de cette perpétuelle présence sous-jacente les caractéristiques très « christiques » du fils de Zeus, car les parallèles entre ces deux figures, nombreux, sont évidents : ils sont tous deux fils d'un dieu et d'une mortelle, tous deux présentés comme sauveurs de l'homme, ils ont tous deux une volonté farouche de purifier le monde, ont tous deux droit à une « passion » finale, qui permet par ailleurs la montée de l'âme au Ciel pour siéger aux côtés de leur père divin. Pourrait-on réellement croire que, malgré toute la défiance que le christianisme a toujours montré à l'égard des cultes païens, les caractéristiques christiques d'Héraclès soient passées inaperçues des clercs qui avaient accès à la culture antique ? Il n'en est rien : ces rapprochements ont d'ailleurs été parfaitement ressentis et développés par certains érudits, comme on peut le voir déjà chez Saint Ambroise ou, plus proche dans le temps, à travers l'*Ovide Moralisé*<sup>945</sup>.

Héraclès est justement le personnage qui correspond le plus au procédé d'héroïsation originel que l'on trouve au sein de la mythologie védique. Malgré le

---

944 Voir par exemple les travaux de Daniel Dubuisson.

945 Cf. Marcel Simon, *Hercule et le christianisme*, Paris, Publications de la faculté des Lettres de l'université de Strasbourg, 1955.

nombre de variantes divergentes quant à la vie d'Héraclès, force est de constater qu'il demeure le héros<sup>946</sup> qui possède le plus de traits divins : par son ascendance et sa force, il dépasse largement le simple statut des humains et des héros. Il est d'ailleurs l'un des seuls à transgresser la hiérarchie fondamentale entre dieux et hommes en blessant plusieurs dieux : Héra avec une flèche, Hadès aux enfers. À l'image des Titans et des Géants, il est un être susceptible d'inquiéter même les dieux : car il lui manque la peur sacrée des dieux, ce qui pourrait se traduire dans le christianisme par la « crainte de Dieu » si chère aux théologiens. Son comportement traduit donc un excès démesuré d'*hubris*, caractéristique, comme nous l'avons vu, du « *desréé* ». Il est une figure de désordre fondamental, de chaos originel qui dépasse toute norme humaine.

Dès sa conception-même, Hésiode insiste sur le fait que son père, Zeus, le voulait capable d'interagir aussi bien au niveau divin qu'humain<sup>947</sup> : il n'est donc pas un simple héros qui agit dans le monde humain comme intermédiaire des dieux, mais un acteur des deux sphères à part entière<sup>948</sup>, bien que les dieux, et tout particulièrement Héra, l'aient allégrement malmené.

Au sein de l'humanité, ces héros enfantés des dieux, comme Persée, Thésée, Bellérophon, ou encore Achille, transposent les merveilles et exploits de leurs aïeux du niveau divin au niveau humain. Selon J.-M. Pastré, ce fait prouve justement qu'il est inutile de rechercher des « traditions historiques ou le souvenir de phénomènes locaux dans leur exploit : la ressemblance même de ces récits atteste assez de leur origine commune »<sup>949</sup>. Mais Héraclès, héros couronné par l'apothéose, la consécration divine à la mort, dépasse toute généralité héroïque du fait d'une part de la multiplicité de ses exploits (ses « Travaux » en particulier), mais aussi et surtout par sa caractéristique principale : il est le héros à la massue pourfendeur de monstres. La grande majorité de ses Travaux se déclinent d'ailleurs sous cet aspect, et ne sont que des variantes d'un même thème séculaire<sup>950</sup> : Lion de Némée, Cerbère, Hydre de Lerne, sanglier

946 Sur le concept de héros propre à la civilisation gréco-romaine, voir : Marie Delcourt, *Légendes et cultes de héros en Grèce*, Paris, P.U.F., 1942.

947 Pseudo-Hésiode, *Le Bouclier d'Héraclès*, Paris, Arléa, 1995, v. 27-29.

948 Hérodote insisterait justement sur ce point en évoquant la possibilité qu'Héraclès soit un dieu ancien, un dieu avant même d'être un héros. Voir : Robert Facelière et Pierre Devambez, *Héraclès. Images et récits*, Paris, Éditions de Boccard, 1996, p.17.

949 Jean-Marc Pastré, « Tristan et Héraclès. La mort violente et le destin du héros », dans *La violence dans le monde médiéval*, Aix-en-Provence, *Senefiance* 36, 1994, p. 383.

950 Sur un plan narratif et thématique tout du moins, et en mettant bien évidemment de côté la signification symbolique propre à chacun des Travaux.

d'Erymanthe, sont autant de déclinaisons d'une seule et même chasse au monstre, d'une seule volonté indomptable de purger le monde. C'est cet aspect de héros parfait, d'aboutissement guerrier, qui lui permet d'accéder à l'apothéose, mais, presque paradoxalement, cela le voue aussi à la mort, car il ne peut y avoir de divinisation du héros qu'à travers son service funèbre. Cet aspect mortifère du héros a conduit J.-M. Pastré à voir en Héraclès un des prototypes de Tristan<sup>951</sup>, le chevalier arthurien, d'une part pour ses similitudes mythiques avec le type « Vayu », mais surtout pour son contact avec la féminité et la mort.

Il entretient donc avec Rainouart de singulières similitudes, évidentes, que la critique a déjà brièvement mises en lumière : on ne peut en effet analyser les héritages qui ont probablement servi à façonner le personnage de Rainouart sans penser immédiatement à Héraclès. Pourtant, les quelques articles qui ont traité du sujet<sup>952</sup> n'ont esquissé qu'un tableau relativement moindre de cet héritage, se contentant de noter les similitudes les plus marquantes : tueur de monstre, être chthonien, et héros à la massue. Il nous semble pourtant que cette filiation ne se limite pas à cela, et a des racines bien plus profondes, touchant non seulement à l'aspect de ces personnages, mais aussi à leur fonction sociale et mythique.

Si l'enfance de Rainouart aux cuisines semble être une version burlesque de la jeunesse du héros dans un lieu retiré, il n'en reste pas moins un motif fondamental de l'esclavage : Rainouart a bel et bien été acheté par Louis, il a été monnayé tel un bien commercial, et en dépit de sa force, il reste attaché au service du roi pendant des années, malgré la haine dont il est environné. De la même manière, Héraclès s'est volontairement vendu en tant qu'esclave à Omphale, reine de Lydie, en pénitence du meurtre d'Iphitos. Le cas de Rainouart ne comporte aucunement cette idée de repentir : ce qui est ici intéressant de remarquer est la manière dont ce rabaissement du héros dans une condition indigne permet de voiler sa véritable valeur, tous deux héros à l'ascendance royale (I) et guerriers féroces (II) qu'on relègue à des tâches serviles (III).

Héraclès est d'ailleurs, tout comme Rainouart, prédestiné dès sa naissance à devenir roi, jusqu'à ce que le destin s'en mêle : héritier du royaume d'Argos, Héraclès sera privé de sa prétention au trône par Héra, qui privilégiera Eurysthée. De la même

---

951 Jean-Marc Pastré, « Tristan et Héraclès. La mort violente et le destin du héros », dans *La violence dans le monde médiéval*, op. cit., p. 384.

952 Voir par exemple *Burlesque et dérision dans les épopées de l'occident médiéval*, op. cit..



manière, Rainouart, en tant que fils de Desramé, grand roi des Sarrasins, devrait avoir, avec ses nombreux frères, à porter la couronne de telle ou telle terre païenne, s'il n'avait pas été enlevé puis vendu au roi Louis, qui ne saura rien de la grande lignée du jeune géant. Et quand bien même Rainouart montera par la suite dans la hiérarchie française, devenant sénéchal de Guillaume et seigneur de Porpaillart, son mariage avec la fille unique (dans la trame narrative des *Aliscans*) de Louis et Blanchefleur ne fait nullement de lui un héritier à la couronne : jamais il n'atteindra, si ce n'est après sa mort, le statut royal que son origine semblait lui assurer, tout comme Héraclès n'aura de cesse de tenter d'accéder à ce même statut qui lui sera constamment refuser, encore une fois jusqu'à sa mort : ce n'est que dans la mort qu'ils flirtent tous deux avec cette première fonction inaccessible, *kléos àphthiton* (immortalité divine) d'Héraclès, et immortalité de l'âme de Rainouart au Paradis aux côtés de Dieu et des anges.

Héraclès et Rainouart ont de plus en commun ce statut de « tueur de monstre » que la critique a déjà évoqué, mettant sur un même plan les créatures du bestiaire héracléen et les Sarrasins monstrueux que doit affronter Rainouart. Pourtant, il nous semble que c'est encore une fois rabaisser la fonction réelle, et du même coup le parallèle, de ces personnages. Rainouart est en effet le géant au tinel, ce à quoi le prédestinent ses origines Sarrasines. Là encore, le motif dépasse le simple hasard : pourquoi Rainouart manie-t-il tant d'armes contondantes différentes, alors qu'il n'en forge qu'une seule lui-même ? Car il manie l'arme qui est habituellement symbole de l'ennemi qu'il n'a cesse de combattre. Le fait que Rainouart soit constamment en possession d'une massue sarrasine se double ici du motif du vol des armes du vaincu. Rainouart multiplie en effet les conquêtes d'armes, motif qui est exploité de manière très importante avec ce personnage : il alterne ainsi avec son tinel, le fléau de Borel, la masse d'Ysabras, la loque de Loquifer, une des massues de Gadifer, etc... Comme le souligne F. Bader dans le cas d'Héraclès, « le héros s'identifie à la bête pour faire siennes ses vertus physiques »<sup>953</sup>. Tout comme Rainouart s'équipe avec les reliques de ses adversaires, Héraclès agit de même en se faisant une armure et un casque de la peau du lion de Némée qu'il a vaincu. On entrevoit dès lors l'intérêt d'une telle signification, qui pourrait parfaitement s'élargir aux guerriers *berserkir* déjà évoqués :

---

<sup>953</sup>Françoise Bader, « de la préhistoire à l'idéologie tripartie : les Travaux d'Héraklès », dans *d'Héraklès à Poséidon, mythologie et protohistoire*, Paris, Champion, 1985, p.40.

eux-aussi revêtent la peau d'un animal de manière à s'octroyer, ne serait-ce que symboliquement, ses vertus. Rainouart fait métaphoriquement de même en étant un héros chrétien qui revêt l'apparence de l'Ennemi pour obtenir ses forces, ce qui est particulièrement visible dans le cas des deux duels judiciaires qui l'opposent aux champions Sarrasins, Loquifer et Gadifer. Il ressort de ces affrontements bien plus puissant, car en possession d'un artefact fabuleux prélevé sur la dépouille de ses adversaires : à chaque fois une massue enduite de baume curatif, donc un objet typiquement associé, dans la mentalité de la chanson de geste, à l'ennemi Sarrasin. Cette appropriation peut d'ailleurs parfaitement prendre la forme d'un nouvel épithète héroïque, comme c'est par exemple le cas pour Héraclès, appelé le « Tueur du Lion de Némée », ou encore pour Cû Chulainn, dans l'aire celte, qui doit son nom au chien du forgeron qu'il a tué, ou enfin pour Rainouart, qui est ponctuellement appelé le « vainqueur de Loquifer », et qui s'approprie justement l'arme à laquelle Loquifer devait sûrement son nom, de même que ses capacités<sup>954</sup>. De même que les vertus, c'est donc parfois le surnom héroïque qui est transmis.

Certains historiens néanmoins, comme F. Bader<sup>955</sup>, tendent à faire de cette volonté d'appropriation des forces de l'ennemi non pas un héritage de l'idéologie indo-européenne, mais un rite protohistorique. Un héritage de l'époque à laquelle le chasseur a commencé à très nettement se différencier du guerrier, deux archétypes qui ont attiré à la nourriture, mais dont les méthodes sont bien différentes : si le chasseur se procure sa nourriture dans la nature, l'obligeant à affronter monstres et animaux, le guerrier est celui qui doit protéger la nourriture de son peuple ou bien aller la dérober chez ses voisins, sous la forme de rapines. Les Travaux d'Héraclès, d'ailleurs, illustrent parfaitement cette dichotomie guerrière : le chasseur est destiné, à travers une série d'initiations, à devenir un véritable guerrier au sens institutionnel du terme. On retrouve donc beaucoup, en cela, le découpage védique de la fonction guerrière à travers ses deux archétypes principaux, Vâyû, le tueur de monstre solitaire, et Indra, le guerrier d'armée, de même que la fonction de la dichotomie dégagée par P. Vidal-Naquet, de l'hoplite et du guerrier sauvage. En l'occurrence, l'aspect animalier et

---

954Guérison, dont il fait justement bénéficier aussi bien Guillaume que Desramé, lors du duel judiciaire dont il est le juge.

955Françoise Bader, « de la préhistoire à l'idéologie tripartite : *les Travaux d'Héraklès* », dans *d'Héraklès à Poséidon, mythologie et protohistoire*, Paris, Champion, 1985, p.41.

parfois monstrueux du guerrier serait davantage un héritage protohistorique du chasseur que de la fonction guerrière à proprement parler, ce qui ne met nullement à mal la théorie d'un héritage, car cette conception, réactualisée sous forme d'initiation guerrière, fait partie intégrante de la théorie trifonctionnelle indo-européenne : tout comme le guerrier sauvage était amené à progresser en tant qu'hoplite ou guerrier de type Indra, parfaitement intégré à la société, de la même manière on nous présente, dans les chansons médiévales, l'initiation du « nice » ou du guerrier décalé vers le parangon guerrier que représente le chevalier.

L'*Interpretatio Romana* concernant Héraclès montre à quel point il était plus qu'un héros, un archétype autrement plus important : dans la *Germanie*, Tacite assimile Hercule à Thor, tout comme Jules César, dans son *Commentaire de la guerre des Gaules* (*De Bello Gallico*), le fait pour la mythologie gauloise. Hercule/Héraclès est ainsi très souvent rapproché du Dagda (un dieu majeur des *Tuatha Dé Danann*) ainsi que, plus généralement, de Sucellos/*Sucellus* (dieu gaulois de la vie et de la mort, tout comme le Dagda) et d'Ogma/*Ogmios* (dieu guerrier gaulois de l'éloquence), comme le prouvent les très nombreuses représentations d'Héraclès retenant captifs son public par une chaîne reliant leurs oreilles à sa langue. Toutes ces figures divines présentent en effet, de nombreux attributs en commun qui ne sont issus que d'un seul et même type de guerrier divin. Nombre de travaux d'historiens tendent d'ailleurs aujourd'hui à démontrer qu'à la base de toutes ces divinités, existait une seule et même figure archaïque, dont Héraclès serait le représentant le mieux connu et le plus abouti<sup>956</sup> : n'est-ce pas la même idée que G. Dumézil, dans un domaine proche, a essayé, avec succès, de démontrer dans le cas de l'héritage indo-européen ?

### **- c) « Vivien est mort, vive Rainouart ! »**

Comme le laisse à penser cette exclamation de D. Boutet<sup>957</sup>, on peut cependant retrouver un schéma propre à l'idéologie indo-européenne dans ce corpus de la même sorte que celle que J.-J. Grisward a mise en lumière à travers la symétrie des

---

956 Voir les travaux et le récapitulatif du débat proposé par Gérard Moitricieux, dans *Hercules in Gallia, recherches sur la personnalité et le culte d'Hercule en Gaule*, Paris, De Boccard, 2002, p.167-230.

957 Dominique Boutet, « le rire et le mélange des registres : autour du cycle de Guillaume d'Orange », dans *Plaisir de l'épopée*, Saint-Denis, PUV, 2000, p.50.

personnages de Guillaume et Aÿmer, représentant respectivement le « guerrier de Thor » et le « guerrier d'Odin ». J.-J. Grisward ne s'est en effet pas intéressé au personnage de Rainouart, mais semble avoir remarqué le même procédé dans les *Aliscans*. Il le note ainsi, très brièvement, dans sa conclusion :

« Nous osons croire également que notre thèse ouvre des perspectives. *A priori* le « champ de fouilles » peut être élargi et l'exploration du système étendue : Vivien/Rainouart semblent reproduire, latéralement ou collatéralement, la structure et les oppositions fonctionnelles qui sous-tendent le couple Aïmer/Guillaume : comme le Chétif (dont il est, dans *I Nerbonesi*, le neveu favori et l'inséparable compagnon), Vivien est le guerrier lié et marqué par un vœu ; comme Fierebrace (dont il est le beau-frère et l'associé), Rainouart au tinel offre un spécimen accompli du combattant de type Vâyû ou du « héros de Thôrr » »<sup>958</sup>.

Voilà tout ce que J.-J. Grisward annonce à propos de cette « perspective », et il est d'ailleurs étonnant que cette remarque, qui date d'une trentaine d'années, n'ait donné lieu à aucune recherche véritablement approfondie, alors même que sa valeur semble être réelle<sup>959</sup>.

Il est certain que ces deux figures de jeunes guerriers sont profondément liées, non seulement par leur volonté farouche de massacrer les hordes de Sarrasins qui se présentent à eux, mais surtout par un lien plus sensible, qui tient aussi bien à leurs fonctions respectives qu'au profond respect qu'éprouve Rainouart envers Vivien : la riposte des chrétiens qui est mise en scène dans les *Aliscans* est d'ailleurs une volonté de la part de Guillaume et Rainouart de venger Vivien, et d'enterrer son corps :

« Li quens Guillelmes premerains chevaucha  
Sor Folatille dont li paiens verssa.  
Dist a ses homes : « Barons, or i parra  
Qui en cest jor Vivien vangerà  
Et sor paiens hardiment ferra.  
Liez porra estre qui le pris en avra,  
Mes je cuit bien que Renoart l'avra,  
Sus toz les autres le pris emportera » »<sup>960</sup>.

L'exclamation n'est ici pas innocente de la part de Guillaume qui, en s'adressant à ses

958J. Grisward, *Archéologie de l'épopée médiévale*, op. cit., p.326-327.

959J. Grisward a néanmoins développé cet aspect dans « la naissance du couple littéraire Vivien et Rainouart », dans *La Chanson de geste e il ciclo di Guglielmo d'Orange*, Salerno editrice, Rome, 1997, p.441-456. Il nous a été cependant impossible de nous procurer cet article. D. Boutet aborde aussi cet aspect dans « le rire et le mélange des registres : autour du cycle de Guillaume d'Orange », dans *Plaisir de l'épopée*, Saint-Denis, PUV, 2000, p.41-53.

960*Aliscans*, op. cit., p.350, v.5240-5247.

hommes, transmet un message directement à Rainouart, et consolide le lien qui unit le jeune géant au chevalier tombé au combat. À plusieurs reprises d'ailleurs, Rainouart annoncera que c'est en souvenir du héros tombé sur l'Archamp qu'il s'engage aux côtés de Guillaume. De plus, la volonté de progresser de Rainouart dans les *Aliscans* ne l'amène-t-elle pas à devenir, à sa manière, un nouveau Vivien, quitte à reproduire les erreurs de ce dernier ? On peut justement voir dans la *Bataille Loquifer* Rainouart envoyer à son père un navire rempli de cadavres de Sarrasins mutilés, tout comme Vivien l'avait fait avant lui :

« Dist Renoars : « Deus vos en sache grés;  
j'envoierai se vos lou me loés  
tos les paiens que je ai affrontés  
a Baraton mon pere Desramés. »  
Dist li marchis : « Con bons vasas ferés;  
jamais n'iert jors n'en soies plus doutés! »  
En la galie est Renoars entrés,  
vint as paiens c'ot loiet et serrés;  
n'i a celui n'ait .I. des ialz crevés,  
et .I. des piés et .I. des pons copés;  
et a chascun fut li neis recumés,  
et des orailles les ait tos efrontés.  
Cant i les ot ensi mal atornés,  
si les ait mis ensamble les a les,  
les mors paiens ont es dromons jetés;  
en la galie les ait amoncelés »<sup>961</sup>.

Or, c'est précisément ce geste qui a causé la première défaite de l'Archamp, et la mort de Vivien. En effet, dans la *Chevalerie Vivien*, qui présente les prémisses de la bataille de l'Archamp, le jeune héros éponyme envoie à la cour de Desramé à Cordes un bien macabre présent :

« Mout par fut leis li fors rois Desramez ;  
Mes jusqu'à poi sera greins et irez,  
Que defors Cordes est venue une nef  
Que li envoie Viviens l'adurez ;  
.V.C. paiens tretoz desfigurez,  
Copé lor ot les levres et les nez,  
N'i a un sol qui n'ait les eilz crevez,  
Et les .II. peiz et les .II. poinz copez,  
Fors sol que .III., n'en i a plus remez ;  
Par ceaus seront les paiens desfaés ;  
Desramez l'ot, après s'est regardez,

---

<sup>961</sup>La bataille Loquifer, op. cit., p.51, v.728-743.

Merveilla soi quant les ot avisez »<sup>962</sup>.

L'un des survivants mettant en avant le fait que Desramé sera considéré comme récréant s'il n'en tire pas vengeance<sup>963</sup>, il se décide à agir :

« Mout durement en a Mahon juré  
ne finera jamé en son aé  
Tant que il ait Vivien desmenbré,  
Et en bataille recreü et maté »<sup>964</sup>.

En reproduisant ce geste si important dans la trame narrative du cycle de Guillaume d'Orange, Rainouart renforce donc son lien avec le défunt Vivien tout en le surpassant, en survivant à la contre-attaque déclenchée par les Sarrasins.

Les liens entre ces personnages sont très nombreux, et on nous présente bien souvent Vivien comme celui qui, par sa mort, pousse Rainouart à sortir de sa léthargie. Il est intéressant de noter que dans la *Chanson de Guillaume*, on offre justement en récompense à Rainouart le fief et les terres de Vivien :

« Williame li donad set chastels en fez,  
E Ermentrud li dunent a moillier,  
Et tote la tere Viviën le ber »<sup>965</sup>.

Cette précision est néanmoins absente des *Aliscans* : Rainouart y est investi de Porpaillart et des terres environnantes, et c'est comme tel qu'il sera d'ailleurs reconnu dans les chansons suivantes du cycle. De la même manière, la protection et l'affection que Guibourc octroyait à Vivien se transfère au personnage de Rainouart :

« En la cuisine a il bien .VII. anz mes,  
Mout petit enfes, tot i est afolez.  
Mes gardez le, si com fere devez.  
- Sire, dist ele, si com vos commandez »<sup>966</sup>.

Enfin, il n'est pas innocent que ce soit Rainouart qui abatte précisément Haucebier, le géant Sarrasin qui avait blessé Vivien à mort. Dès la blessure mortelle de ce dernier, le narrateur met en avant le fait que c'est justement Rainouart qui le vengera :

---

962 *La Chevalerie Vivien*, op. cit., p.214-216, v.91-103.

963 *La Chevalerie Vivien*, op. cit., p.218, v.134.

964 *La Chevalerie Vivien*, op. cit., p.222, v.156-159.

965 *La Chanson de Guillaume*, op. cit., p.310, v.3499-3501.

966 *Aliscans*, op. cit., p.300, v.4340-4343.

« Fors Renouart ainz ne fut si fort hom  
Qui puis l'ocist, si com dist la chançon »<sup>967</sup>.

En effet, dans la manière dont sont présentés Rainouart et Vivien, il semble que nous puissions retrouver, dans une certaine mesure, la dichotomie mise en lumière par J.-J. Grisward avec les personnages de Guillaume et Aÿmer. Comme le souligne D. Boutet, la proximité du couple Rainouart/Vivien présente un intérêt certain dans le cadre de l'étude des origines de la geste :

« Jusqu'à présent, la critique avait toujours achoppé sur ce qui lui paraissait être la monstruosité de la *Chanson de Guillaume* et d'*Aliscans*, où à ce héros parfaitement épique et tragique, de type rolandien, qu'est Vivien, succède en seconde partie le truculent Rainouart. On en comprenait pas non plus pourquoi c'était ce géant d'origine sarrasine qui était destiné, plutôt que Guillaume lui-même, à venger la mort du jeune martyr : la structure indo-européenne, si cette hypothèse est exacte, justifie pleinement cette anomalie »<sup>968</sup>.

Rainouart correspond en effet, dans les grandes lignes, à l'archétype du héros de Thor ; mais qu'en est-il de Vivien ?

Vivien, en regard de Rainouart, apparaît évidemment comme un chevalier bien plus policé, mais le rôle que ces deux jeunes occupent au sein des *Aliscans* est aussi clairement délimité que pour Guillaume/Aÿmer : alors que Rainouart se « contente » de remporter une contre-attaque, et donc de combattre un ennemi de l'intérieur, l'action de Vivien est bien différente, car il combat constamment de manière à repousser les frontières du royaume, c'est un héros de l'attaque, de l'assaut constant. De la même manière qu'Aÿmer avec son *Männerbund*, Vivien combat les Sarrasins avec l'aide d'un nombre réduit de troupes, à l'image des conquêtes qu'il menait dans ses *Enfances* en dirigeant un contingent de bourgeois. De la même manière qu'Aÿmer, son souci premier est le lignage, et non le maintien de la royauté qui semble secondaire : il combat par amour pour Guibourc, pour Guillaume, mais surtout pour l'ensemble de son lignage français. Comme l'illustrent parfaitement les *Enfances Vivien*, « bon sang ne saurait mentir » : instinctivement, le jeune homme ne peut qu'obéir aux commandements profonds de son origine réelle, bien que masquée. Enfin, bien que

---

<sup>967</sup>*Aliscans*, op. cit., p.84, v.377-378.

<sup>968</sup>Dominique Boutet, « le rire et le mélange des registres : autour du cycle de Guillaume d'Orange », dans *Plaisir de l'épopée*, op. cit., p.42.



champion chrétien, il ne combat que des Sarrasins bien distincts, et non monstrueux, comme c'est le cas pour Rainouart. La structure même de la *Chanson de Guillaume* et des *Aliscans* en deux parties bien distinctes, centrées sur deux protagonistes opposés, n'en apparaîtrait que plus claire : seraient mis au premier plan l'un et l'autre types de guerriers issus de la dichotomie de la fonction indo-européenne.

Pourtant, la manière dont sont construits ces personnages est bien distincte, et ne semble que très partiellement traduire la dualité dégagée par J.-J. Grisward. De fait, si Vivien correspond très précisément à l'archétype du héros odinique, l'adéquation de Rainouart au héros de Thor n'est que partielle, et remet donc en cause la valeur de la présence de la dichotomie guerrière Thor/Odin. Par sa démesure, par sa présence proprement écrasante, et par l'extrême valorisation dont il fait l'objet, Rainouart mord sur les deux tableaux, notamment à travers sa rapide évolution. Comme il le signale lui-même :

« Filz de roi sui, si doi fierté mener.  
Des or voudrai mes cornes demostre,  
Trop longuement m'ai lessié assoter.  
Dahé ait fruit qui ne velt meürer,  
Et hom si ait qui n'a soing d'amender.  
Toz sui de rois, bien m'en doi remembrer.  
Le bien se prove, dire l'oi et conter »<sup>969</sup>.

De fait, Rainouart est extrêmement proche du héros de Thor, mais cela suffit-il pour le caractériser comme tel, et pour évoquer l'existence d'une dichotomie guerrière dans les *Aliscans* telle que J.-J. Grisward l'avait dégagée dans le cycle des Narbonnais ? Il nous semble qu'ici, le filtre culturel qu'a opéré le christianisme sur cette matière archaïque, voire la possibilité que Rainouart ne soit pas réellement un représentant clairement défini de la seconde fonction<sup>970</sup>, est bien trop important pour que l'héritage soit aussi clairement identifiable. Comme le soulignait déjà G. Dumézil, les changements de fonctions et de sous-fonctions (Vàyu/Indra, Thor/Odin, etc...) sont extrêmement rares, voire quasi-inexistants : le cumul de fonction est même bien plus fréquent. S'il semble donc certain que le couple Rainouart/Vivien trouve ses origines à travers la dichotomie de la fonction guerrière illustrée par Thor/Odin ou Vàyù/Indra, l'évolution très rapide du jeune géant dans les *Aliscans* tend néanmoins à amoindrir la portée d'une telle

<sup>969</sup>*Aliscans*, op. cit., p.346, v.5166-5172.

<sup>970</sup>Voir Troisième Partie, B, 2, b.

découverte. De la même manière, tandis cette distinction fonctionnelle est très nette dans la *Chanson de Guillaume* et sa version postérieure, grâce à la construction visible et complexe de Vivien selon les caractéristiques du guerrier odinique, cette dichotomie ne semble pas aussi marquée dans la *Bataille Loquifer* et le *Moniage Rainouart*, chansons dans lesquelles Guillaume, bien qu'ayant transmis ses principales caractéristiques de guerrier de type Vayu à Rainouart, n'est jamais réellement un « guerrier noir » comme avait pu l'être Aÿmer. Il nous semble donc que l'intérêt de l'origine du couple Rainouart/Vivien n'éclaire pas tant celle du personnage même de Rainouart que son fonctionnement et son champ d'application dans deux chanson précises.

Que dire alors de Rainouart qui semble passer d'un archétype à un autre au sein des *Aliscans*, pour au final n'être réellement le représentant légitime d'aucune d'entre elles ? Peut-être Rainouart est-il créé selon une matrice évangélique, comme le souligne D. Boutet, sans être non plus un héros christique :

« Annoncé comme le sauveur à venir, descendant d'une lignée de rois mais plongé dans un lieu en apparence indigne de sa condition, méconnu de son entourage mais sûr de sa vocation, reconnu dans sa dignité par les seuls Aymerides Guillaume et Aÿmer, il surgit dans le texte au moment où l'univers épique est en pleine dérégulation et ne peut plus se sauver par ses propres forces »<sup>971</sup>.

Jusqu'à quel point peut-on affirmer que Rainouart est bien l'héritier des traditions indo-européennes, et non pas davantage une création médiévale ? Peut-être faudrait-il, dans le cas d'une étude sur les origines du personnage de Rainouart, élargir les perspectives à la matière profane, à la culture populaire, au folklore, et non plus seulement aux limites qu'impose la tradition cléricale ?

---

<sup>971</sup>D. Boutet, « *Aliscans* et la problématique du héros épique médiéval », dans *comprendre et aimer la chanson de geste, à propos d'Aliscans*, op. cit., p.54.

## Chapitre B : les apports du mythe

Ouvrir le débat à une discussion aussi large que celle de l'influence du folklore et de la culture populaire sur le cadre générique de la chanson de geste nécessiterait d'outrepasser le simple cadre littéraire et historique qui a été celui dans lequel la réflexion du présent travail a été réalisée. Néanmoins, il semble utile de signaler, dans ce chapitre final, certains rapprochements qui, au vu des réflexions menées jusque-là, ne peuvent être considérés comme purement fortuits. D'une part, notons la construction de la figure de « guerriers ursins », des hommes qui reprennent à leur compte certains traits physiques ou comportementaux du plantigrade, et leur développement particulièrement prolifique dans le cadre générique de la chanson de geste : Rainouart semble à première vue en être un parfait représentant ; d'autre part, la proximité évidente des caractéristiques principales de personnages tels que Rainouart, Robert le Diable et Jean de l'Ours. Or, si le personnage de Rainouart reste clairement identifié au genre épique, malgré sa brève incursion en féerie dans l'une des versions de la *Bataille Loquifer*, il n'en va pas de même pour Robert le Diable et Jean de l'Ours : le premier est en effet trans-générique, grâce à l'hétérogénéité de ses formes médiévales, relevant à la fois de l'épique, du romanesque, voire du conte populaire, mais aussi grâce à celle de ses formes plus modernes, comme l'opéra par exemple. Le second semble être un pur produit de la culture populaire, comme le souligne la classification effectuée par Aarne et Thompson<sup>972</sup> ; il existe sous de multiples formes et noms (conte-type AT 301B : adversaires surnaturels – Jean de l'Ours).

Or, traiter de la question de l'ours dans le cadre épique revient à supposer un rapport entre culture populaire et cléricale, un lien entre certains de ces contes oraux dont on trouve d'innombrables variantes dans l'ensemble du continent européen. Si la question peut être le fécond objet d'une recherche indépendante<sup>973</sup>, qui n'aurait pas sa

972 Cf. Antti Aarne et Stith Thompson, *The types of the folktale : a classification and bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1964.

973 C'était d'ailleurs l'objet d'étude, en 1986, d'une équipe du Centre de Recherches Historiques, qui se consacrait depuis une dizaine d'années à l'hétérogénéité générique des *exempla*. Voir *Le Conte de*

place dans le cadre d'un travail purement littéraire, qu'il suffise de songer à la richesse des *exempla*, dont un très grand nombre avait pour base le fonds oral populaire qui rythmait le quotidien des *Illiterati* : la proximité entre culture cléricale et populaire, tout particulièrement à partir de la fin du XIIe siècle, tendait alors à s'amincir sur la scène littéraire, notamment avec l'émergence des romans arthuriens. De fait, il est parfaitement démontré depuis plusieurs dizaines d'années que la volonté de séparation nette entre ces deux cultures, souvent affichée par les clercs, et plus particulièrement jusqu'à la fin du XIIe siècle, était néanmoins bien plus symbolique que réelle. Certaines époques ont même été propices à une certaine forme d'osmose, notamment celle des clercs ethnographes comme Gervais de Tilbury, Gautier Map ou Giraut de Barri au tournant des années 1200, favorisant l'émergence de figures hétérogènes et complexes telle Mélusine. Certaines œuvres particulières, comme ou le *Roman de la Manekine*<sup>974</sup>, ou, dans une certaine mesure, la *Bataille Loquifer* elle-même, participent de ces mélanges de genre.

Il ne sera donc pas question ici d'expliquer la proximité entre Rainouart et certains personnages dont l'origine est à chercher au sein des contes populaires invoquant l'existence d'une religion de l'ours dans l'Europe médiévale, à la manière de G. Issartel<sup>975</sup> ; mais bien de mettre en lumière les parallélismes de constructions de certains archétypes précis, à faire ressortir des données non pas générales et éparpillées, aussi bien dans le temps que dans l'espace, mais bien précises, et fondamentales dans la construction du personnage de Rainouart. La volonté d'exhaustivité de G. Issartel l'a parfois poussé à vouloir trop généraliser ses conclusions, offrant une lecture quelque fois discutable de la construction de certains personnages, dont Rainouart par exemple.

---

*Tradition Orale dans le Bassin Méditerranéen, Actes des rencontres de Carcassonne*, Carcassonne, Garae, 1986, p.71-86.

974 Datée de la seconde moitié du XIIIe siècle. On retrouve le motif principal de ce roman dans de nombreux contes populaires postérieurs, à tel point que le motif de la princesse à la main coupée est classifiée par Aarne et Thompson comme AT 706 (et AT 706 C pour le motif du roi qui souhaite épouser sa fille, aussi présent dans le *Roman de la Manekine*).

975 Guillaume Issartel, *La geste de l'ours, l'épopée romane dans son contexte mythologique, XIIIe XIVe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2010.

## 1 – le guerrier et l'ours

### - a) les guerriers ursins

Traiter de l'ours peut paraître étrange au sein des *Aliscans* et de la Geste Rainouart, car si l'animal apparaît en pointillé tout au long de l'œuvre, ce n'est guère en tant que créature de chair et de sang, mais en tant que métaphore du guerrier et de la démesure, mais aussi de l'animalité de l'homme, de la déformation des critères humains et sociétaux les plus basiques de la littérature médiévale. Une fois encore, Rainouart est l'acteur privilégié de cette métaphore filée qui couvre le texte : c'est lui le monstre, le guerrier-géant, l'ursidé dont la force n'a d'égale que le côté pataud. L'ours, dans cette symbolique, n'est plus seulement l'animal au riche passé historique et culturel, il recouvre une nouvelle dimension, propre à la chanson de geste, et aux personnages à l'étude, qu'il importe d'éclairer ici à travers folklore et mythe. Or, comme le souligne J.-J.Vincensini, il est malaisé pour le chercheur de traiter de ces phénomènes tant leur imprécision est grande<sup>976</sup>, tout particulièrement dans le cas de la période médiévale, pendant laquelle la notion même de « *folk-literature* », c'est-à-dire de littérature orale et populaire, était en effet essentiellement le fait de clercs cultivés qui relataient ces récits pour un public aristocratique. C'est donc au travers de certains motifs, selon l'acceptation de J.-J.Vincensini<sup>977</sup>, qu'il nous semble utile de chercher les bases traditionnelles de la construction du personnage de Rainouart.

La métaphore de l'ours, n'est d'ailleurs, comme nous allons le montrer, guère séparable de l'étude du genre qu'est la chanson de geste, ainsi que celle de grands personnages épiques qui la composent. Rainouart est une parcelle, un reflet de cette tradition de l'homme-bête, puisant directement dans le folklore populaire, notamment dans le conte de Jean de l'Ours. Les similitudes entre Jean de l'Ours et Rainouart, entre ces deux hommes-bêtes, nous permettront de définir ce mythe originel qu'est

---

976J.-J. Vincensini, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Paris, Nathan, 2000, p.19.

977J.-J. Vincensini, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, *op. cit.*, p.2 : « En effet, on appelle généralement « motifs », ces micro-récits récurrents, reconnaissables grâce à une physionomie stable mais malléables selon leur migration et les œuvres sur lesquelles ils se greffent. Plus précisément, le motifs qui intéresseront ces pages sont des séquences narratives stéréotypées dont l'identité est définissable et irréductible, alors que leurs apparitions, ou leurs réalisations, dans un texte particulier sont aléatoires. On utilisera donc « stéréotype (narratif) » ou « séquence (stéréotypée) » comme synonymes de « motifs » ».

« l'Homme Fort », mais aussi le legs de Rainouart, et l'impact de ses caractéristiques de guerrier hybride (tant sur le plan du gigantisme que de l'animalité), à notre modernité.

L'ours est un animal chargé de sens. Si notre modernité le traite de façon plutôt douce, le reléguant tantôt simplement au rôle de peluche, tantôt en animal sauvage que l'homme a enfin pris sur lui de protéger, il en était tout autrement lors des siècles qui nous occupent, et l'évolution de son statut n'est pas sans évoquer celle des géants que nous avons déjà traitée<sup>978</sup>. L'animal inspirait un tel respect – et on sait que de nombreuses divinités ou rois mythiques étaient liés, linguistiquement parlant, à ce terme<sup>979</sup>, mettant ainsi en avant leur puissance – qu'on le désignait non pas par son nom, mais par des périphrases : « le mangeur de miel », « le lécheur » ou encore « le grogneur »<sup>980</sup>. Associé à des pratiques païennes, l'ours était bien évidemment l'objet de culte, et servait d'inspiration au folklore qui, dans le fonds culturel commun dont nous avons hérité, a imprégné bon nombre de textes et de personnages, au rang desquels Guillaume et Rainouart, l'un succédant à l'autre dans notre corpus.

Pour le Moyen Âge, l'ours a la réputation d'être un animal sot et gourmand, ce qui lui a valu d'être largement exploité dans la culture populaire, à la fois pour sa balourdise et son aspect comique<sup>981</sup>. On le retrouve notamment dans un genre prisé aux XIIe et XIIIe siècles : les bestiaires, ouvrages sur les natures des animaux, conçus pour enseigner la morale chrétienne. Inspirés de sources antiques telles que *Le Physiologus*, *l'Histoire Naturelle* de Pline l'Ancien et *Les Étymologies* d'Isidore de Séville, les bestiaires constituaient non seulement un miroir du monde, mais aussi une matière d'enseignement ludique. L'ours y est montré comme ayant plusieurs natures : il prend autant de plaisir dans la pratique du sexe que les hommes ; la femelle donne naissance à des petits informes et les façonne de sa langue – d'où l'expression « un ours mal léché » – et les ressuscite après une gestation trop courte. L'ourse met en effet bas trop tôt car elle n'a pas la patience de rester chaste autant de temps. Le comportement de l'ourse est celui du repentir que doit éprouver tout bon chrétien emprunt de luxure. Car

---

978 Voir Deuxième Partie, B, 2, d.

979 Il suffit de songer au roi Arthur.

980 Antoine Meillet, « Quelques hypothèses sur des interdictions de vocabulaire dans les langues indo-européennes », dans *Linguistique historique et linguistique générale*, Paris, Champion, 1965, pp. 282-286.

981 Voir pour l'ours en particulier « Brunetto Latini, Le Livre du trésor », dans *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Stock, 1992, p.167-238 ; ou encore le bestiaire latin de Cambridge, University Library, MS Kk 4.25, fol 32v°.

avec l'ours, c'est toujours de luxure et de plaisirs qu'il s'agit en priorité. Hildegarde de Bingen<sup>982</sup> évoque d'ailleurs les conséquences fâcheuses de l'empressement de l'ours, tant à mettre bas qu'à lécher ses petits : l'ours mal léché devient violent et voit dans les femelles humaines un attrait particulier. D'hybride, l'ours devient déviant, et nous entrons là dans un *topos* de la littérature médiévale.

L'ours est en effet l'être violent et charnel par excellence, la « masle beste »<sup>983</sup> pour reprendre les termes de Michel Pastoureau. Symbole de royauté, de puissance et de virilité chez les Celtes, ainsi que de courage et d'invincibilité chez les Germains<sup>984</sup>, ou encore emblème de la classe guerrière dans le système indo-européen, l'ours a longtemps été considéré en Europe, jusqu'à l'avènement du christianisme, comme le roi des animaux. Cependant, par ses traits violents et débridés, il ne pouvait que faire l'objet d'une diabolisation de l'Église, totalement réussie puisque si l'ours évoque encore une multitude de symboles, le lion a désormais pris sa place sur le trône<sup>985</sup>. Saint-Augustin n'hésite pas à le comparer au Diable, qui en prend l'apparence pour tourmenter les pécheurs<sup>986</sup>.

Au fil des siècles, l'ours en vient finalement à représenter à lui tout seul quatre des péchés capitaux – la Colère, la Paresse, la Gourmandise et la Luxure – qui seront déclinés tour-à-tour dans les récits médiévaux. Si *Le Roman de Renart* met en scène Brun l'Ours victime de sa gourmandise, sa naïveté voire sa sottise<sup>987</sup>, d'autres textes, comme *La Geste des Danois*, *Valentin et Orson*, ou *De Universo Creaturarum* donnent à voir trois de ces péchés en même temps par le *topos* de la naissance hybride ou du rapt de femmes. Guillaume d'Auvergne relate ainsi dans son *De universo creaturarum* (*Sur l'univers des créatures*) comment un ours enleva la femme d'un chevalier, la viola pendant plusieurs années et comment trois enfants naquirent de cette union : trois

---

982E. Klein, « Un ours bien léché. Le thème de l'ours chez Hildegarde de Bingen », dans *Anthropozoogica*, vol. 19, 1994, p. 45-54.

983Michel Pastoureau, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2011, p.63.

984Rappelons-nous à cet égard que le dieu Thor était parfois surnommé *Thorbiörn* : « Thor-ours ».

985L'ours se chargea même d'un aspect négatif jusqu'en héraldique, où il symbolise la félonie.

986Le Diable possède d'ailleurs des attributs ursins : son museau et sa fourrure.

987Voir *Le Roman de Renart*, Branche I a « Le Jugement de Renart », dans laquelle Renart écorche le museau de Brun en lui faisant miroiter une réserve de miel, et Branche XII « Renart et Liétard » dans laquelle le goupil et le vilain s'unissent contre Brun, lequel a pris au pied de la lettre les paroles de Liétart, et réclame son bœuf à dévorer. Cette interprétation lui coûte d'ailleurs la vie : de simples mots sont considérés comme serments et promesses. Voir pour approfondissement Armand Strubel, « Les Serments renardiens », *Serments, promesses et engagements : rituels et modalités au Moyen Âge*, Cahiers du CRISIMA, 2008, p.205-222.



chevaliers, reconnaissables par leur pilosité abondante et l'habitude d'incliner la tête sur la gauche, comme les ours. L'ours, en effet, est fréquemment mis en scène aux côtés de jeunes femmes qu'il enlève, dans le but de créer une descendance hybride surpuissante, ou tout simplement pour calmer son ardeur amoureuse. L'Antiquité, déjà, présentait l'ours comme un amateur de femmes : Pâris, par exemple, enleva Hélène et était un ardent amant car il avait été sevré avec du lait d'Ourse, ce qui lui octroya dès lors une forte propension pour la passion et les plaisirs amoureux.

Ces caractéristiques dévoratrices et sexuelles de l'ours, ainsi que l'effroi qu'il provoque, bien que pouvant être largement présentés comme le résultat de cette place dans le folklore, tiennent surtout à son aspect anthropomorphe<sup>988</sup>. Aussi, avant même d'entrer dans le problème de la véritable hybridation, proprement « génétique », si l'on peut dire, intéressons nous dans un premier temps aux personnages, et tout particulièrement aux guerriers épiques, qui ont été construits comme des incarnations de la violence et de la monstruosité ursines<sup>989</sup>, et dont Rainouart est, à n'en point douter, un représentant.

Le personnage même est foncièrement différent : féérie, féminité et volonté d'intégrer la société humaine d'un côté ; monstre, masculinité et hasard de l'autre. L'archétype de « l'Homme Fort », incarné notamment par Rainouart, est en fait plus largement celui du guerrier : guerriers-loups, guerriers-ours – *berserks* et *ulfsarks* en d'autres termes – mais aussi et surtout guerrier démesuré, hors norme, par son physique et sa force. Cet archétype n'est ainsi pas étranger à l'héritage antique, dans lequel les héros sont souvent sujets à la métamorphose mais aussi à un lien de parenté avec une divinité leur prodiguant des capacités exceptionnelles. Sous la coupe du christianisme, les dieux ont été remplacés par la merveille, *mirabilia* (le magique et le surnaturel essentiellement satanique) et *miraculosus* (le merveilleux et l'étrange qui ne proviennent ni de Dieu ni du Diable)<sup>990</sup> se mêlant intimement. Il est pourtant une distinction importante à faire dès à présent : cet archétype, s'il désigne une créature hybride aux capacités exceptionnelles, ne s'applique qu'à celles que l'on pourrait

988L'ours est en effet capable de se tenir debout et de se mouvoir dans cette position – comme le prouvaient les montreurs d'ours – et la forme de son corps et de ses os est très semblable aux nôtres.

989Que l'on songe, par exemple, au cas du personnage d'Orson de Beauvais, qui ressemble à un véritable homme sauvage.

990Pour un développement, voir Jacques Le Goff, « le merveilleux dans l'Occident médiéval », dans *l'Imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985, p.17-39 et Laurence Harf-Lancner, *Le Monde des fées dans l'Occident médiéval*, Paris, Hachette, 2003, p.12-13.

qualifier de « positives », ou tout au moins capables de bonté. Ainsi, point de trolls, d'ogres, de sirènes, de loup-garou tous dangereux et négatifs. Non, en réalité « l'Homme Fort » est un héros potentiel, un héros à venir et surtout malgré lui, défiant pourtant toute crédibilité initiale : tout comme Rainouart, il est à première vue celui qui ne peut devenir le héros de la société dans laquelle il réside ou a résidé. Aussi n'est-il pas illogique que Guillaume, et à plus forte raison Rainouart, soient regroupés sous cet archétype : certes humains, ils présentent tous deux des caractéristiques qui font justement d'eux des êtres hybrides, dont le devenir en puissance est sans appel puisqu'ils tiennent d'une hybridation particulière : le gigantisme.

La présence de l'ours dans la geste de Garin de Monglane, comprenant le cycle de Guillaume d'Orange et la Geste Rainouart, est attestée au-delà de ces personnages, et même bien avant leur apparition littéraire. Tout commençait pourrait-on dire avec Garin et son adjutant : le géant Robastre, né près de Monglane sur une montagne, et charretier jusqu'à ce que Garin ne fasse appel à lui, comme Guillaume avec Rainouart.

Le père de Robastre n'est autre que Malabron, dont le nom peut être décomposé en « mauvais brun » : « mauvais ours », dans la mesure où Robastre lui-même parle de son père en le qualifiant de « luiton » capable de se changer à loisir en cheval, lion, léopard ou ours quand il n'a pas forme humaine. Robastre tient ainsi à la fois d'une humaine, d'un lutin et d'un ours, expliquant ainsi sa puissance étrange et colossale, mais aussi son physique (large, portant une longue barbe et affublé d'un corps très poilu) et ses disparitions répétées dans les bois. L'œuvre de Bertrand de Bar-sur-Aube, *Girart de Vienne*, achève d'établir la comparaison entre Robastre et l'ours, grâce au passage du songe de Charlemagne. Celui-ci, assoupi près d'une source, rêve d'un lion, encerclé par divers animaux, dont de nombreux renards et ours. Un ours, en particulier, se lance à la poursuite du lion et le harcèle dans l'intention de le tuer. La *senefiance* est claire au réveil de Charlemagne : ses adversaires veulent l'abattre, et ceux-ci ne sont autres que Aymeri et Robastre. Mieux encore, Robastre préfigure Rainouart par son rôle de géant combattant, mais surtout par ses techniques de combat : branches, troncs d'arbre et surtout tinel pour abattre ses adversaires ! Cela n'empêchera pas certains d'entre eux de s'en prendre violemment à lui, notamment l'ogre Nasier qui tente à plusieurs reprises, et parfois avec succès, d'arracher la barbe et les cheveux qui recouvrent le corps du géant. Cette tentative de retirer la « fourrure »

de Robastre, n'est pas sans évoquer celles des nombreux chevaliers et cuisiniers s'en prenant à Rainouart en tentant de brûler ses cheveux et sa barbe. Tout comme le loup-garou se change parfois grâce à une fourrure ensorcelée dans le folklore médiéval, on espère, en privant les deux géants de cette « peau », annihiler leurs capacités prodigieuses<sup>991</sup>.

La figure de Robastre prit même tellement d'importance, que les auteurs lui accordèrent une longévité extraordinaire, qui ne dépareille pas son ascendance féerique, puisqu'il fut non seulement le bras droit de Garin, mais aussi celui de son fils Hernaut, et de son petit-fils, Aymeri. Il disparaît ensuite, laissant sa place à Rainouart auprès de Guillaume. Le lien de Robastre avec Garin, de même que celui, partiellement, de Rainouart et Guillaume, correspond d'ailleurs à celui qui existait déjà dans la mythologie Assyrienne à travers le couple Gilgamesh/Enkidu : réactualisation du guerrier sauvage qui accompagne, pour un temps, le guerrier social. De la même manière que pour Guillaume et Rainouart, ce rôle ne peut être dédoublé, et opère donc un réajustement des rôles et des fonctions narratifs : suivant le personnage sur lequel se focalise le récit et la glorification, les rôles se répartissent différemment. Les parallèles entre les deux personnages sont nombreux : leur origine, leur taille, leur appétit, leurs tactiques de combat, leur rôle d'auxiliaire, de « *kolbitr* », d'homme-ours enfin sont des plus évidents. Mais il faut se garder de tirer des conclusions hâtives : si Garin et son compagnon Robastre marquent l'origine de la lignée de Guillaume, la *Chanson de Guillaume* et les *Aliscans*, et donc l'histoire de Guillaume et de Rainouart, ont été composées un siècle avant celle de Garin, au XII<sup>e</sup> siècle. La reprise, le *topos* même du guerrier géant, du guerrier démesuré est établie, mais certes pas dans l'ordre que l'on pensait. Comme bien souvent dans le cadre de la chanson de geste, l'évolution littéraire ne suit nullement l'ordre de création des chansons.

Le géant, que nous avons déjà largement évoqué, est une figure répondant parfaitement à cet archétype de « l'Homme Fort », grâce au mythe du « bon géant », proprement littéraire, et dont les penseurs se sont allègrement servis. Le mythe du géant se complexifie grandement durant le Moyen Âge. Si, initialement, le géant est

---

991 Voir Claude Lecouteux, *Elle courait le garou : lycanthropes, hommes-ours, hommes-tigres, une anthologie*, Paris, José Corty, 2008, p.35-36, 38, 67-69, 111, 119-120, 132, ainsi que les p.70-79 pour la variante de la transformation par le gant de loup, servant à maudire par le contact de la peau du loup avec celle humaine.

l'ennemi du chevalier, celui qui détruit tout sur son passage, viole des femmes, ou collectionne des barbes de rois, il devient petit à petit un allié de choix, plus intelligent et doué de raison que dans les textes antiques. Certains textes mettent particulièrement en avant ce décalage entre l'héritage du géant et son évolution, comme dans le *Perlesvaus*<sup>992</sup>, où Gauvain peut voir un géant jouer aux échecs avec son otage, pour finalement lui briser la nuque en apercevant le chevalier. Cette dichotomie entre jeu raffiné et comportement brutal, qui correspond à l'ambiance de ce roman particulier, est pour nous un indice capital pour rendre compte de la progression du personnage. Ce premier développement a lieu dans le *Perlesvaus*, tandis qu'un second, tout aussi important se trouve dans le *Perceforest*, qui reprend la fondation de l'ordre de la chevalerie et présente l'histoire chronologique de la Grande-Bretagne. *Perceforest*<sup>993</sup> s'inspire de nombreux auteurs, parmi lesquels évidemment Wace et Monmouth compte-tenu de son sujet, mais aussi de contes populaires tels que *La Belle au Bois Dormant*.

Par cet entremêlement d'auteurs et de sujets, le géant, à la fois personnage de roman arthuriens et de contes, ne pouvait qu'être présent. Or, les quelques géants évoqués dans ce roman tardif n'ont plus rien à voir avec leurs ancêtres simplets et grossiers. *Perceforest* est en effet un héros civilisateur qui combat des géants « pré-humains »<sup>994</sup>, des miroirs inférieurs des chevaliers qu'il faut éduquer. Ce sera d'ailleurs la première tâche du héros lorsqu'il libérera la femme du géant après l'avoir vaincu. La géante et sa fille se recommanderont de *Perceforest*, le laissant humaniser leurs terres et leurs mœurs. De l'Ennemi, le géant devient le sauvage, l'être qui doit être dompté, domestiqué en quelque sorte en jouant sur sa nature humaine. Cette domestication, cette dégradation qui semble passer par l'apotropaïsme, se retrouve d'ailleurs à travers l'utilisation du motif du « *kolbitr* ».

Si « *kolbitr* » est un terme islandais, et que cette figure demeure très présente dans les sagas, il faut toutefois noter que le mythe est très largement répandu dans diverses contrées. Qu'est-ce qu'un « *kolbitr* » ? L'occitan nous donne une réponse évocatrice à travers les termes de « cendrasson », « cendrolet », « cendrolier », et « cendrosetta » qui signifient tous, peu ou prou « cendrillon », « tisonneur », « qui

992 *Perlesvaus ou Le Haut Livre du Graal*, op. cit., p.311-313.

993 *Perceforest, Première Partie*, édition critique par Gilles Roussineau, Genève, Droz, 2007.

994 Catherine Rollier et Sophie Albert, *Les Géants entre mythes et littérature*, Arras, Artois Presses Université, 2007, p. X.

aime/garde le foyer »<sup>995</sup>. Un « *kolbitr* » est donc une créature qui reste près du feu, généralement couverte de cendres. Toujours en occitan, ces termes sont employés dans diverses expressions populaires, désignant dans ce cas-là un être simplet. Symboliquement, le « *kolbitr* » est donc l'âme du foyer, dans tous les sens du terme : celle de la maisonnée, mais aussi de la cheminée. Il devient de fait le gardien du feu, capacité qui n'est pas sans rappeler des aspects du mythe prométhéen. Jean de l'ours, notamment, est un gardien à double titre car c'est parce qu'il veille sur la cheminée et la tisonne en se couvrant de cendres qu'il découvre l'entrée de l'inframonde. Ce lien avec le feu s'étend à tous les « *kolbitr* », parmi lesquels il faut aussi compter Rainouart. Ce dernier, tout comme ses confrères partage le feu nourricier avec les soldats, se faisant grandement apprécier en apportant lumière, chaleur et nourriture. Pourtant ce feu peut être destructeur, à l'image du « *kolbitr* » qui possède deux aspects : celui d'une créature simplette, et celui d'une créature destructrice dans sa rage.

Car le « *kolbitr* » entretient de profonds liens de parenté avec la figure littéraire de l'ours, en particulier dans les contes de fées : Boucle d'or et les trois ours, Cendrillon, Peau d'Âne, ne sont que des substituts de Jean de l'ours, Rainouart et Guillaume parfois. Le « *kolbitr* » est donc une créature faite de *topoi* : animalisé par différents attributs (peaux de bêtes, poils longs), moqué et rejeté, on l'oublie ou on l'enferme dans une maison, un bois ou une grotte. Il reste ainsi à se terrer dans la cendre des feux qu'il entretient, lorsqu'il n'est pas chargé de tâches plus ingrates. Pourtant, il finit inexorablement par attirer à lui la merveille, souvent à travers des objets créés de toutes pièces, par lui-même, ou pour le séduire, qui deviennent des éléments déclencheurs du récit par leur remarquabilité.

Le mythe ursin, puis le conte de fées qui le réactualise, mettant en scène des ourses, devient ainsi le conte des ours, au masculin dans la mesure où les « *kolbitr* » sont certes restés des parias relégués à la cuisine, mais cela jusqu'à ce qu'ils deviennent des chevaliers accomplis. Cachés aux yeux de tous, ils attendent leur heure pour que leur véritable valeur soit révélée à tous, non pas à travers des bals, comme dans le cas de la version féminine, mais à travers des batailles, nombreuses et variées. C'est le cas

---

<sup>995</sup>On est de la même manière très proche du motif du « *Bärenhäuter* », personnage masculin vêtu d'une peau d'ours et qui cache sa réelle valeur sous un aspect bestial, ou de celui de la « *Allerleirauh* », son équivalent féminin, dont Peau d'Âne est la représentante la mieux connue de nos jours. Voir à ce sujet Vladimir Propp, *Les racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard, 1983, p.172-175.

en particulier pour deux « *kolbitr* » dans la geste de Guillaume : Petit Gui et Rainouart, l'un remplaçant l'autre auprès de Guillaume, lui servant d'adjuvants, ce qui est bien étonnant compte-tenu du désespoir dans lequel est plongé Guillaume au moment de les engager.

La simplicité, la naïveté du « *kolbitr* » prête à rire dans les œuvres, qu'il s'agisse de contes ou de chansons de geste, car elle révèle son inadaptabilité face au monde civilisé<sup>996</sup>. Mais de cette simplicité naît également le danger : bien souvent Rainouart, moqué par différents domestiques en viendra à les réduire en charpies, pris dans un accès de rage qu'il essaie vainement de contrôler. La figure de l'homme-ours, prend le dessus sur celle du marmiton. C'est cette même sottise qui permet au « *kolbitr* » de se sortir de situations périlleuses : Doon de Mayence, Thettleif, Hervis de Metz, Rainouart, tous se servent inconsciemment de cette simplicité pour gagner leur place. Hervis a ainsi l'ingéniosité de ramener, sans le savoir, sa fille au roi de Tyr. Il y a ici de très nombreux parallèles avec l'histoire de Maximin Ier le Thrace, telle qu'elle est donnée dans l'*Histoire Auguste*, à la paternité problématique, ou l'*Histoire des Goths* de Jordanès : un jeune homme aux dimension proprement gigantesques qui se serait fait remarquer par l'empereur Alexandre en combattant des domestiques à mains nues, en dansant tel un fou parmi les soldats, en courant plus vite qu'un cheval, animal qu'il déteste d'ailleurs à cause de sa trop forte corpulence. Les détails fournis par Jordanès décrivent un personnage qui correspond au Rainouart des *Aliscans* :

« Il avait passé ses premières années dans la vie rustique, et ce fut sous le règne de Sévère, au moment où cet empereur célébrait la naissance de son fils, qu'il quitta les pâturages pour venir se placer sous les drapeaux. L'empereur Sévère avait donné des jeux militaires. A cette vue, et à l'aspect des prix offerts aux vainqueurs, Maximin, qui était un jeune homme à demi barbare, demanda à l'empereur, en langue barbare, la permission de lutter avec les soldats. Sévère, que sa haute taille frappa d'étonnement (car elle dépassait, dit-on, huit pieds), voulut qu'il luttât à force de bras avec les valets des soldats, afin que sa brutalité ne causât pas de mal aux hommes de guerre. Alors Maximin renversa seize de ces valets avec tant de bonheur, qu'il les vainquit l'un après l'autre, sans prendre même, dans l'intervalle, un instant de repos. Il remporta donc le prix, et, par ordre de l'empereur, il fut admis dans l'armée, et servit d'abord dans la cavalerie. Trois jours après, l'empereur, en se promenant dans le champ de manœuvre, le vit sauter à la manière des barbares, et

---

<sup>996</sup>On peut cependant noter une nette séparation entre l'archétype du « *kolbitr* » homme et celui du « *kolbitr* » femme. Les textes ont en effet tendance à présenter le cas du « *kolbitr* » femme sous un jour tragique (Cendrillon, Peau-d'âne par exemple), et non pas comique.



ordonna au tribun de le former par la contrainte à la discipline romaine. Dès que Maximin s'aperçut que le prince parlait de lui, il s'approcha de Sévère, qui était à cheval, et se mit à marcher à pied devant lui. Alors l'empereur, piquant son cheval de l'éperon, l'excita à la course, lui fit faire plusieurs tours à droite et à gauche, et caracoler en mille sens divers jusqu'à se fatiguer ; puis il dit à Maximin : « Veux-tu, après avoir si bien couru, lutter à la manière des thraces ? - Tant que vous voudrez, empereur, répliqua le jeune homme. » Sévère descendit de cheval, et ordonna aux plus nouveaux soldats de lutter avec Maximin. Celui-ci terrassa sept des plus vigoureux soldats, sans avoir pris auparavant un instant pour respirer. »<sup>997</sup>.

On retrouve bien les thèmes du jeune rustre qui se fait remarquer par un chef de guerre pour ses qualités guerrières et son côté naïf, et dont la taille et l'endurance démesurées lui permettent de briller sur le champ de bataille. Le jeune Thrace grimpe alors dans la hiérarchie nobiliaire jusqu'à devenir le successeur de Sévère Alexandre. Autant de caractéristiques communes entre ce jeune géant parti de rien mais qui, par le soutien d'un noble guerrier, atteindra les sommets, et Rainouart, dont l'évolution semble remarquablement proche, bien que toute possibilité d'influence de l'œuvre de Jordanès semble devoir être exclue dans le cadre de la construction du personnage de Rainouart.

Le « *kolbitr* », est fréquemment masqué de suie, pour marquer, lorsqu'il ne s'agit pas d'un déguisement, ce risque de l'embrasement de son être. C'est le cas de Rainouart dans les cuisines de Laon, et bien que le geste ne soit pas du fait du jeune géant lui-même, force est de constater que ce motif lui est néanmoins attaché précisément dans le lieu de la cuisine :

« Le mestre queu l'ot fet la nuit toser,  
A la palette nercir et macherer,  
Trestot le vis li ont fet charboner »<sup>998</sup>.

Les moustaches et la barbe sont régulièrement citées comme étant exposées et brûlées, réduisant l'animalité des personnages en question. Ainsi Rainouart se fait régulièrement brûler par les cuisiniers mal intentionnés. De fait, le jeune géant a très vite été lié au motif des poils et moustaches brûlés par les serviteurs. Or, ces épisodes ne sont pas seulement liés au motif de l'avilissement d'un prince et au comique de la chanson, mais témoignent de traditions liées à l'ours bien attestées au sein de la chanson de geste.

---

<sup>997</sup>Jordanès, *l'Histoire des Goths, suivie de l'Histoire de Rome de Romulus à Justinien*, Paris, Paleo, 2010, p.42-43.

<sup>998</sup>*Aliscans*, op. cit., p.260, v.3575-3577.



Dans l'idéologie franque, poils et cheveux ont ainsi une valeur très marquée, comme le souligne G. Issartel :

« Une chevelure particulièrement fournie est la marque des rois, si l'on en croit Grégoire de Tours ; lorsqu'elle est coupée, l'individu perd sa légitimité »<sup>999</sup>.

On retrouve ici réactualisées les racines d'une tradition qui lie homme et ours au Moyen Âge. Ainsi par exemple des Mascarades de février en Catalogne :

« Un homme, déguisé en ours, est capturé à l'extérieur du village par un groupe de « chasseurs », qui sont rejoints peu à peu par les spectateurs, et comptent dans leurs rangs un homme déguisé en femme, « Rosetta ». « L'ours » réussit régulièrement à échapper à ses gardiens, et en profite pour se jeter sur une spectatrice, ou sur « Rosetta », afin d'en faire « toutes ses volontés ». Au terme d'une longue suite d'escapades ravageuses, l'ours est finalement traîné sur la place du village, puis « rasé » avec de faux instruments en bois. Après qu'on l'a débarrassé de son apparence bestiale, l'ours révèle un visage humain charmant, et est réintégré parmi ses concitoyens »<sup>1000</sup>.

On trouve d'ailleurs d'autres versions de ce « bal de l'ors » à St Laurent-de-Cerdans ou à Prat-de-Mollo-la-Preste, toujours sous la forme d'un Carnaval ou de Mascarades. Rainouart est l'ours que l'on vient déranger alors qu'il hiberne dans sa tanière, près du feu originel du foyer, et que l'on tente en vain de rendre conforme par une tentative carnavalesque de la norme sociale et humaine. En jetant d'autres personnages dans le feu, Rainouart inverse le motif, et rend d'autant plus savoureuse l'ironie de sa démarche : on ne dérange pas l'ours qui dort ! De la même manière, il essaye de tirer les moustaches de Maillefer devant Orange. Ne se rapprocherait-on pas du mythe de Samson qui, une fois privé de sa chevelure, se voit réduit à l'impuissance, de la même manière manière qu'en réduisant l'animalité du « *kolbitr* », on tente, en vain, de le dégrader pour le faire rentrer, affaibli, dans le cadre de l'humanité ?

Autre particularité du « *kolbitr* » : son goût pour la bonne chère. Rainouart, Jean de l'ours et Charles, et plus généralement toute la lignée de Guillaume d'Orange, sont marqués par cet appétit gigantesque. Dans le cas de Charles et de Rainouart, cela

---

<sup>999</sup>Guillaume Issartel, *La geste de l'ours, l'épopée romane dans son contexte mythologique, XIIIe XIVe siècle*, op. cit., p.146.

<sup>1000</sup>Guillaume Issartel, *La geste de l'ours, l'épopée romane dans son contexte mythologique, XIIIe XIVe siècle*, op. cit., p.161.

s'explique d'autant mieux qu'ils ont passé leur enfance près des fourneaux. Cette gourmandise, et ce lien avec le feu les classent une fois de plus comme des « ours », symboles animalisés du géant, créature ayant souvent possédé dans les mythes la maîtrise de cet élément, et se faisant bien souvent attraper par son appétit dévorant.

Ce type de guerrier trouve d'ailleurs un répondant dans le personnage de Vidarr : un dieu du panthéon nordique, plus précisément le dieu silencieux. Représenté avec une chaussure épaisse, on le dit aussi fort que Thor, le dieu ours. Mais Vidarr est un être à part, un « *kolbitr* » sans la cendre, car il attend seul, dans la salle des banquet, que le monde ait besoin de lui, c'est-à-dire lors de *Ragnarök*, où écrasant la gueule de Fenrir de sa chaussure, il en extraira Odin, pour le sauver.

Tout comme lui, Rainouart n'agit que lorsque le danger est total et la situation désespérée : la bataille de l'Archamp, dans la *Chanson de Guillaume*, est en effet représentée comme un véritable enfer, et comme le disent les chevaliers eux-mêmes, une « fin du monde » alors que Guillaume est compté comme mort. Ce sont d'ailleurs leurs ennemis qui rapprochent Vidarr et Rainouart : si Vidarr combat Fenrir le loup pour sauver Odin, Rainouart abat Tabur de Canaloine, semblable à un ours qui tente d'engloutir ses ennemis dans sa gueule, pour palier l'absence de Guillaume. L'acte de dévoration parle de lui-même, tout comme l'on retrouve certains *topoi* du « *kolbitr* » et de nos contes de fées : la créature mise à l'écart, attendant que sa valeur soit révélée, d'une simplicité et d'une rage peu commune, et dans le cas de Vidarr, possédant une seule chaussure à la manière de Cendrillon.

Rainouart est néanmoins le plus maltraité des « *kolbitr* » des chansons et sagas, mais paradoxalement celui qui perçoit le mieux le monde qui l'entoure ; si Hervis de Metz ou Thettleif passent pour des fous, Rainouart apparaît comme une créature complexe, réagissant selon des codes différents. Tout comme Jean de l'Ours pénètre dans des mondes différents, Rainouart en vient à passer dans l'Autre-Monde dans *La Bataille Loquifer*. G. Issartel explique d'ailleurs de cette façon la présence de la fin typiquement merveilleuse d'une des versions de la *Bataille Loquifer* : de la même manière que Jean de l'Ours rejoint l'infra-monde féérique à la fin de ses aventures, il serait normal, et attendu, que Rainouart réactualise ce motif en se rendant en Féérie, au-delà ici présenté comme le lieu où demeurent le roi Arthur et sa cour. Cette explication, qui aurait le mérite d'intégrer pleinement cet épisode incongru dans la

logique de la chanson, nous semble cependant tenir peu compte de l'hybridité générique de l'épisode au sein de la Geste Rainouart, et de l'existence récurrente de ce motif dans le genre romanesque.

Voilà qui n'est pas sans faire sens avec ses origines sarrasines, si l'on songe que le Sarrasin n'est que le miroir de l'Autre comme nous l'avons dit, mais surtout avec la bénédiction de la fée sur son berceau, lui offrant dans le *Moniage Rainouart* la « sottise »<sup>1001</sup>. Curieux présent, qui le conduira pourtant auprès du roi Arthur, dont on connaît, depuis Perceval, l'affection pour les « fols » et les « nice » et la Destinée qui est parfois la leur. Cette sottise le mène vers l'au-delà, celui des fées, mais aussi celui, plus chrétien, du Paradis. Rainouart discourt en effet avec le Christ en prenant ce qu'il voit pour argent-comptant : un crucifix dans une église. Il en va de même lorsqu'il aperçoit une idole de Mahomet. Cette perception, entre déraison, naïveté et folie, ouvre pourtant finalement les portes du Paradis à Rainouart, qui y monte directement à sa mort.

#### **- b) Jean de l'Ours et Robert le Diable**

Aussi n'est-il pas étonnant qu'ours et humains se retrouvent mêlés dans les récits médiévaux. Tout comme Mélusine engendra des fils aux caractéristiques monstrueuses, marques de leur ascendance particulière, le fruit de l'union d'une femme et d'un ours possède des traits particuliers. Le conte populaire le plus connu mettant en scène une telle créature est celui de *Jean de l'Ours*, qui connut une grande propagation dans tout le continent européen, et dont les racines semblent remonter à des mythes antiques. Être hybride, Jean de l'Ours est doté d'une force surhumaine lui permettant de triompher de toutes les épreuves se présentant à lui.

Les versions de ce mythe sont très nombreuses, mais se regroupent sur une trame principale importante : Jean de l'Ours serait le fruit du viol d'une jeune femme par un ours. Ce dernier aurait tenu captifs l'enfant ainsi que sa mère, jusqu'à ce que le jeune hybride soit assez fort pour s'échapper. Il aurait alors commencé à voyager, tentant, avec une fortune relativement décevante, de s'intégrer à la vie en société : mais

---

<sup>1001</sup>Cette naïveté était d'ailleurs présentée dans les *Aliscans* comme découlant pleinement de son séjour en cuisine, comme le confirment Louis et Rainouart lui-même.

sa force démesurée et son naturel glouton, doublés de son apparence monstrueuse, lui valurent un rejet unanime. Ce n'est que dans l'art de la forge qu'il excellât, se construisant même un puissant bâton de fer, auquel il doit, dans certaines versions, son surnom de « Jean Bâton de Fer ». Constamment sur les routes, il est accompagné par des êtres aux caractéristiques surnaturelles et dérangeantes. Ensemble, ils parviennent finalement dans un château qui constituera une sorte d'épreuve finale : malgré la couardise de ses camarades, il parviendra à tuer un puissant monstre, tout en sauvant sa captive, une jeune princesse qu'il finira par épouser, achevant d'intégrer le « monstre » à la société<sup>1002</sup>. Ce conte était très populaire avant le déclin de la tradition orale, comme l'illustre le fait qu'on puisse le retrouver tout le long de la chaîne pyrénéenne ainsi qu'en Provence avec quelques variantes, mais n'ayant pas été recueilli par Grimm ou Perrault, ce conte est tombé en désuétude.

La force extraordinaire dont il fait preuve lui permet de passer outre son hybridité – on le sait, mal tolérée au Moyen Âge si ce n'est pour son aspect de « monstre » et donc de symbole – et de son apparence repoussante. Jean de l'Ours terrorise pourtant toute la population et détruit tout sur son passage, incapable qu'il est de maîtriser sa force. Il s'agit là d'un personnage fondamentalement ambigu, très représentatif de la considération qui est faite de l'ours au Moyen Âge. Nous y retrouvons les *topoi* évoqués précédemment, mais aussi une dualité : sa nature humaine le pousse à la bonté, à une certaine aspiration spirituelle, tandis que sa nature animale fait de lui une créature sauvage et négative, car incapable de mesure<sup>1003</sup>. C'est donc une figure à la fois repoussante et fascinante<sup>1004</sup>, « cousin de l'homme sauvage et du saint ermite »<sup>1005</sup>.

Cette créature hybride, héritée des fonds mythiques nordiques et antiques, est donc ce que Runeberg, au tout début du siècle, avait entrevu sous le terme « d'Homme Fort »<sup>1006</sup>, et que G. Issartel a repris à son compte comme archétype du « héros ursin » : une créature mi-humaine, mi-animale (ou du moins avec un aspect monstrueux et

1002 Voir en Annexe un résumé plus complet, ainsi qu'un bref descriptif des différentes versions.

1003 Il n'est d'ailleurs pas sans rappeler Merlin, l'homme des bois, pour son aspect sauvage, ambigu et païen.

1004 D'autres contes nous sont bien sûrs plus connus : *Boucle d'or et les trois ours*, *Blanche-Neige et Rose-Rouge* des frères Grimm, mais aussi *Ourson* de la Comtesse de Ségur et *La Belle et la Bête* qui présente, dans certaines versions, la Bête comme un ours, au lieu d'un lion ou d'un sanglier. Il est alors troublant de noter que la Bête est tout de même systématiquement représenté par un « roi des animaux ».

1005 Michel Pastoureau, *Bestiaires du Moyen Âge*, op.cit. p.63.

1006 H. J. Runeberg, *Études sur la Geste Rainouart*, op. cit., p.3.

sauvage qui le coupe de l'humanité ordinaire), en proie à sa double nature, intégrée au sein d'une civilisation qui la rejette d'abord puis lui accorde son respect. Le personnage est alors véritablement un « monstre », du latin *monstrare* : montrer, la manifestation de quelque chose. Si Mélusine et ses fils forgent une dynastie – et donc une descendance – par l'aspect « défricheur » de la fée<sup>1007</sup>, l'archétype de « l'Homme Fort » permet quant à lui de préserver une dynastie déjà en place, d'apporter du sang neuf et plus vigoureux au sein d'une geste qui se meurt. C'est le cas de Guillaume et Rainouart, mais aussi de Jean de l'Ours. Cela tient sans doute au fait que cet archétype fleurit dans les chansons de geste et les formes brèves, comme les lais, et non dans les romans courtois des XIIe et XIIIe siècles. Le cadre littéraire n'étant pas le même, il est dès lors évident que le cheminement du personnage ne recouvre pas le même but pour l'auteur et le public.

Les parallèles entre Rainouart et Jean de l'Ours apparaissent comme plus évidents et intéressants dès lors qu'on a mis en lumière la trame mythique sous-jacente à ces deux figures. L'hybridité problématique est un élément constituant de ces personnages, et fondera véritablement le récit de même que leur évolution. Jean de l'Ours, en tant que progéniture d'un ours et d'une jeune femme, est tiraillé entre sa volonté bien humaine de s'intégrer dans la société et les attributs génétiques monstrueux hérités de son ascendance ursine, impropres à la vie communautaire civilisée. Rainouart reprend à son compte ce fonctionnement en l'amplifiant grandement. Car ce n'est pas Desramé qui constitue le plus monstrueux de ses parents, si l'on s'en tient à la leçon donnée dans le *Moniage Rainouart I*, mais sa mère : point de belle Sarrasine à l'image d'Orable, Rainouart est présenté à deux reprises comme le fils d'une « jaiante »<sup>1008</sup>, dont on imagine les attributs à travers le personnage de Flohart dans les *Aliscans*. Bien davantage que Jean de l'Ours, Rainouart est le fruit de deux graines démoniaques, le Sarrasin et la géante, dont il reprend les forces, et son parcours initiatique n'en sera que de plus de valeur car ses origines sont véritablement contre lui dans sa volonté de s'intégrer à l'espace très sélectif de la communauté chrétienne. Une version pessimiste du motif peut d'ailleurs se retrouver à travers la nouvelle de Prosper Mérimée, *Lokis*, dans laquelle le comte Szémiot, fruit du viol d'une comtesse par un

1007Cf. Laurence Harf-Lancner, *Les fées dans l'Occident médiéval*, Paris, Hachette, 2003 et *Morgane et Mélusine : la naissance des fées*, Paris, Honoré-Champion, 1984.

1008Le *Moniage Rainouart I*, *op. cit.*, v.655, v.685.

ours, cédera à ses pulsions animales en égorgeant sa femme le soir de ses noces...

Cette volonté est d'ailleurs mise en relief à travers la facette naïve et insouciante de ces personnages : Rainouart est un « nice » des plus classiques, tandis que Jean de l'Ours, dont l'enfance s'est tout d'abord définie comme un emprisonnement forcé dans une grotte, tente envers et contre tout de s'intégrer par la suite au sein des groupes d'enfants. Mais là encore, sa force et ses colères démesurées, héritées de son ascendance paternelle, lui interdisent toute possibilité d'insertion, malgré ses tentatives amicales.

On retrouve, comme cela avait été le cas pour les guerriers de Thor, le maniement de la massue : tout comme Rainouart, Jean de l'Ours est reconnu pour ne manier qu'une seule arme, un bâton de fer, surmonté dans certaines versions d'une tête d'ours. Le héros lui doit même l'un de ses surnoms : « Jean bâton de Fer », tout comme le jeune géant est appelé « Rainouart au tinel ». Il est d'ailleurs intéressant de constater qu'invariablement, c'est Jean de l'Ours lui-même qui forge son arme, seul art dans lequel il excelle et où sa force n'est plus une gêne. Le fait que Rainouart ne soit pas directement l'unique créateur de son arme merveilleuse n'altère en rien la proximité de ces figures, car il reste maître de son élaboration : il choisit l'arbre qui servira de base à son tinel, et guide le forgeron dans la création de sa masse fabuleuse.

Cette figure complexe de l'homme hybride, torturé entre sa volonté et ses origines, se retrouve au Moyen Âge sous de nombreuses variantes, et l'on ne s'étonnera pas que le *topos* aille jusqu'à traiter de l'homme-démon, de l'homme-diable, à travers des figures comme Merlin, mais aussi celle de Robert le Diable.

Ce thème du poids de l'héritage génétique paternel se retrouve en effet de manière très christianisée à travers *Robert le Diable*, dont la première version écrite date du XII<sup>e</sup> siècle : une femme de noble naissance ne parvenant pas à avoir un enfant décidât, après une longue série de prières et de pèlerinages sans réponses, de passer un pacte avec le Diable. Elle offrit son âme en gage de pouvoir porter un enfant, celui-là même du Diable. Durant son enfance, Robert se distingue justement par l'aspect maléfique de ses actions (mise à sacs de villages, monastères, viol de nonnes...), jusqu'à ce que sa mère lui avoue ses origines sous la menace. Conscient de ce

tiraillement entre sa conscience et son éducation chrétienne, il tentera alors, à travers une série d'épreuves et de voyage, de changer, sur le conseil du pape puis d'un ermite. Après avoir refusé d'épouser la fille de l'empereur, de même que les honneurs auxquels il aurait dû avoir droit par ses origines et ses actions, il persiste dans sa volonté de pénitence et, à la manière de Guillaume, devient ermite.

Au sein des chansons et textes médiévaux, le philtre de la morale chrétienne met en scène le combat de la nature diabolique contre la volonté de pénitence du bon chrétien, réactualisation du combat entre humanité et bestialité au sein de Jean de l'Ours et des mythes similaires. Mais Robert est fils du Diable : il est une incarnation du Mal. Ses actions diaboliques, associées à sa délectation récurrente à profaner tout ce qui est sacré, le rapprochent à nombre d'égard de la figure du *desreé*, déjà évoquée dans le cas de Raoul de Cambrai : le saccage des abbayes et le viol des nonnes sont autant de défis lancés à l'autorité divine. Tout comme Raoul, il brise peu à peu toutes les solidarités propres à l'idéologie médiévales : il se coupe de son duché, de son lignage, de Dieu. Ce statut diabolique est d'ailleurs renforcé par les nombreux traits animaliers prêtés au héros : à sa naissance, il « brait »<sup>1009</sup> tel un animal, n'hésite pas à se servir de ses crocs pour arracher le mamelon de sa nourrice<sup>1010</sup> ou le nez des clercs<sup>1011</sup>, et passe son adolescence en forêt. En cela, le personnage traduit parfaitement les excès dû à l'*hybris* provenant non seulement de ses origines diaboliques, mais aussi de sa stature gigantesque. Cette nature diabolique se distingue d'ailleurs chez Robert dès le berceau :

« Quant li enfes ot pris baptesme,  
Et sel et aighe et oile et cresse,  
on li fist norrices venir  
Pour alaitier et pour nourrir.  
Mais tant par fu de male affaire  
Que de son mauvais voloir faire  
Ne veult cesser onques nul heure :  
[...]  
Quant il fu teulz que dent li vinrent,  
L'uns des catiaus de la mamielle  
De sa norrice la plus bielle  
Li trencha hors as dens tout outre »<sup>1012</sup>.

Cet épisode pourrait être rapproché de celui, dans la *Bataille Loquifer*, dans lequel le

1009Robert le Diable, édition Élisabeth Gaucher, Paris, Honoré Champion, 2006, p.96, v.152.

1010Robert le Diable, *ibid.*, p.96, v.160-163.

1011Robert le Diable, *ibid.*, p.98, v.191-198.

1012Robert le Diable, *ibid.*, p.96, v.145-163.



jeune Maillefer, enlevé par Picolet, est élevé par une nourrice Sarrasine :

« Se ge seüsse plus a d'un mois passé,  
ja li eüsse lou cuer el cors crevé,  
ou an dormant an son lit estranglé;  
car mainte fois m'ait del pié si hurté,  
pres qu'il ne m'ait tot lou ventre efrondré;  
ancor me dolent li flanc et li costé.  
Je l'ocirrai, s'il m'est acreanté! »<sup>1013</sup>.

« Es la norrice, ses cors soit vergondés  
qui plus est noire que aremens triblés;  
grant ot la gole, demi piet mesuré;  
de ses mamelles vos dirai verité,  
en .I. lit ot .VI. païen engendré;  
li .III. sont mort, et li .III. sont remés.  
Chascons estoit de Maillefer ans né;  
sous qui sont mort ot a ses poinz tüés,  
et au .III. autres chascon les iolz crevés;  
de ses joiaus lor avoit ja mostré »<sup>1014</sup>.

On retrouve bien le motif du nourrisson qui mutilé sa nourrice, bien que la démarche soit différente dans ces deux œuvres : tandis qu'on essaye de mettre en lumière la nature malfaisante de Robert, qui lui vaudra par la suite de disputer sa nourriture aux chiens, c'est le motif du jeune enfant prodige, du jeune tueur de païens, qui est utilisé dans le cas de Maillefer. À la manière d'Héraclès qui fait montre, dès son plus jeune âge, d'une force peu commune, Maillefer est présenté comme un guerrier chrétien au berceau. D'ailleurs, à la « norrice la plus bielle » de Robert, qui suggère une blessure blâmable, s'oppose celle de Maillefer, sarrasine et présentée comme véritablement montrueuse, et donc prédisposée à sa mise à mort par un chrétien, accentuant parfaitement leurs rôles distincts.

Tout comme Rainouart d'ailleurs, Robert vivra à proximité de l'empereur, non dans une cuisine, mais sous un escalier proche de la chapelle, et occupera le rôle de l'improbable sauveur de la chrétienté en proie aux hordes sarrasines : qui en effet, aurait pu se douter de la valeur cachée de ces fous qui vivent aux limites de la société civilisée ? E. Gaucher insiste sur la proximité de la « niceté »<sup>1015</sup> d'Aiol et de Robert, ce qui est parfaitement valable dans le cas de Rainouart : tous deux sont victimes d'un « assotement », volontaire et feint pour Robert, qui le considère comme une pénitence,

---

1013 *La Bataille Loquifer*, op. cit., p.140, v.4041-4047.

1014 *La Bataille Loquifer*, op. cit., p.140-141, v.4063-4072.

1015 *Robert le Diable*, op. cit., p.23.

involontaire et bien réel pour Rainouart. Durant cette période noire, ces deux figures de « fol » sont alors confrontées aux cruautés burlesques de leur milieu, brimades des serviteurs dans le cas du jeune géant, charivaris scatologiques dans celui de Robert. C'est justement à la manière de Rainouart qu'il sera représenté dans les enluminures, pauvrement, et invariablement avec une massue sur l'épaule<sup>1016</sup>, manière évidente de suggérer le rôle de fou qu'ils ont à jouer. De la même manière, la fille de l'empereur, immédiatement consciente de la valeur du jeune homme, en tombera amoureuse, rappel s'il en était besoin du « coup de foudre » d'Aëlis apercevant Rainouart sur le champ de bataille, et prémices de ce qui constituera par la suite la trame principale du conte *Mouret*, basé sur le même archétype. On peut d'ailleurs noter avec intérêt que Aarne et Thompson, qui ont classifié contes et légendes, ont nommé ce type de personnage le « Teigneux » : c'est-à-dire le jeune homme au grand cœur qui vit incognito dans une cour étrangère et lui apporte la victoire, tout en décrochant le cœur de la princesse. Il est évident que ce que Aarne et Thompson ont défini sous le terme de « teigneux » n'est autre qu'une des variantes du « *koltibr* », archétype sur lequel est basé Rainouart dans la *Chanson de Guillaume* et les *Aliscans*. D'ailleurs, leur destinée chaotique les conduira tous deux après leur errance, à l'image d'une *imitatio christi*, à mourir en odeur de sainteté, alors présentés tous deux comme les aboutissements de leur cadre spécifiques : ermite repentant à l'image de Guillaume pour Robert, champion gigantesque, à la fois moine et chevalier, pour Rainouart.

Au vu de ses nombreuses réactualisations, de la manière dont la trame principale se retrouve invariablement adaptée suivant le milieu et l'époque à travers laquelle elle émerge, nous sommes bien en présence d'un motif mythique, d'un archétype lié au savoir de l'oralité, dont Rainouart, Robert le Diable et Jean de l'Ours, sont justement des maillons. E. Gaucher<sup>1017</sup> met d'ailleurs en avant les probables racines indo-européennes de cet archétype, qu'elle fait remonter jusqu'à l'*Aitareya Brâhmana*, ancien texte de la mythologie hindoue. L'histoire de *Robert le Diable*, justement, a été réadaptée à travers plusieurs genres à de nombreuses reprises jusqu'à nos jours, multipliant les versions et les fins, et notamment dès le Moyen Âge, durant lequel il prend la forme d'un *exemplum* sous la plume d'Étienne de Bourbon, celle d'un

---

1016 Voir Iconographie.

1017 Élisabeth Gaucher, *Robert le Diable, histoire d'une légende*, Paris, Honoré Champion, 2003, p.13.

dit dans le *Dit de Robert le Dyable*, ou encore d'un *Mystère*<sup>1018</sup>. Mais E. Gaucher<sup>1019</sup> insiste sur la réelle existence d'une version populaire et païenne, parfaitement connue dès le XIIe siècle, dont E. Löseth a tenté de faire une hypothétique reconstitution, et qui valide dès lors l'idée d'une origine antique<sup>1020</sup>, et donc la possibilité de retrouver les motifs principaux de ce mythe à travers diverses œuvres médiévales et plus tardives.

L'origine du personnage de Rainouart est complexe. La piste d'une éventuelle origine populaire du jeune géant est féconde, mais ne semble éclairer qu'une partie du problème. Les théories de G. Issartel, bien que permettant d'établir quelques liens entre Rainouart et certaines figures folkloriques, semblent occulter de nombreux détails qui, dans le cas précis de la chanson de geste, mettent à mal ses conclusions. Qui est donc Rainouart : l'héritier des héros hybrides et divins indo-européens, et d'une tradition épique et nationaliste aux accents mythiques ? Ou bien est-il un archétype littéraire issu du folklore local ?

## **2 – le cas de Rainouart : une impasse ?**

### **- a) des limites interprétatives ?**

Rainouart est bien davantage qu'un simple géant sarrasin qui se serait converti, de même qu'il n'est pas un simple Robastre adjoint à Guillaume : il est une construction infiniment plus riche, infiniment plus complexe, dont les héritages, nous l'avons vu, peuvent être multiples.

Pourtant là encore, Rainouart se distingue par le fait qu'il ne rentre pas uniformément dans cette distinction héritée de la tradition indo-européenne : son aspect est à n'en pas douter celui d'un géant, il effraye moines, Sarrasins et bourgeois, et pourtant, il est à de nombreuses reprises présenté comme extrêmement avenant,

---

1018Il connaîtra d'ailleurs des adaptations en langues étrangères, notamment anglaise et allemande, à la manière de nombreux romans ou de chansons de geste françaises.

1019Élisabeth Gaucher, *Robert le Diable, histoire d'une légende, op. cit.*, p.16-17.

1020Voir résumé en Annexe.

contrairement à Guillaume, dont la beauté est davantage celle d'un corps en bonne santé. Ainsi dans les *Aliscans* :

« Moult estoit biax, mes l'en ot asoté »<sup>1021</sup>.

« Vez com biau bachelier !  
Je ne cuit mie qu'en cest ost ait son per »<sup>1022</sup>.

On retrouve d'ailleurs ce motif de la beauté associé à Maillefer, dont la construction n'est qu'un calque, extrêmement réduit, de celle de son père :

« Mairefers tint un baston de pumier,  
Ne le portassent, jou quit, .II. pautonier ;  
Bien fu vestus d'un vert paille vergier ;  
n'ot tant bel home dusques a Montpellier »<sup>1023</sup>.

Cette beauté du jeune géant, qui pourrait paraître curieuse au vu de ses origines et de son hybridité, sépare donc nettement Rainouart de Guillaume, pour lequel on insiste constamment sur l'aspect trapu et les membres démesurés :

« Tant ama Deus Guillelme le membré »<sup>1024</sup>.

« Li cuens Guillelmes a la chiere membree »<sup>1025</sup>.

« Grant fu Guillelmes, s'ot la brace quarree »<sup>1026</sup>.

« Voiz com est grant, com ressemble aversier »<sup>1027</sup>.

Ainz mes nus hom ne vit prince tant fier,  
Si grant corsage fet bien a resoignier »<sup>1028</sup>.

Rainouart au contraire, semble construit selon une certaine homogénéité, avec des proportions harmonieuses : on retrouve ici totalement la différence relevée par F. Dubost<sup>1029</sup> qui distingue le géant aux membres difformes (Guillaume) du colosse (Rainouart), dont le corps est construit selon une certaine harmonie. En cela, les

---

1021 *Aliscans*, op. cit., p.264, v.3637.

1022 *Aliscans*, op. cit., p.286, v.4080-4081.

1023 *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.197, v.5216-5219.

1024 *Le Couronnement de Louis*, op. cit., p.10, v.308.

1025 *Le Couronnement de Louis*, op. cit., p.34, v.1066.

1026 *Aliscans*, op. cit., p.198, v.2451.

1027 *Aliscans*, op. cit., p.214, v.2732.

1028 *Aliscans*, op. cit., p.214, v.2744-2745.

1029 Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème-XIIIème siècles)*, op. cit., p.580.

gravures de H. J. Ford<sup>1030</sup> rendent particulièrement hommage au jeune géant.

Les *Aliscans* présentent encore une fois des variations de thèmes qui mettent à mal l'uniformité du personnage : comme nous l'avons déjà noté, le jeune géant semble passer du type « Vâyû » au type « Indra », et dans la fin de l'œuvre, il n'est plus le géant naïf auquel on était habitué, et que l'on redécouvre pourtant dès le début de la *Bataille Loquifer*. S'il la rejette tout d'abord, il finit par adopter l'épée comme arme principale pour sa possibilité d'estoc, particulièrement utile lors d'un duel. De même, lui qui est presque toujours un fantassin, se transforme en parfait cavalier. Quant au problème de sa motivation, elle est particulièrement floue et ambiguë, tant le personnage reste davantage dans l'instinct, dans l'instant, que dans la réflexion et les projets à long terme. Pour quoi et pour qui se bat-il ? Serait-ce, comme Guillaume, pour protéger le système de la royauté française ? Rainouart ne semble à aucun moment désireux de protéger les terres pour un roi qui n'a que mépris pour lui, et ne présente jamais ses actes comme visant à obéir ou protéger cette forme de la monarchie. Serait-ce donc dès lors une volonté, comme Aïmer, de protéger son lignage ? Cette piste semble bien plus pertinente, du fait de l'intéressante généalogie de Rainouart : il se situe au carrefour des dynasties régnantes de deux civilisations en guerre perpétuelle, Sarrasin par l'aspect, et Français par le cœur et la foi. Et s'il ne semble à aucun moment désireux de « protéger » son lignage d'origine, c'est-à-dire son père Desramé et ses frères Sarrasins<sup>1031</sup>, il demeure fortement attaché à sa famille d'adoption française : il cherche à venger la mort de Vivien, accourt aider Guillaume à la moindre de ses demandes, et aime par-dessus tout sa sœur Guibourc, sa femme Aëlis et son fils Maillefer. C'est d'ailleurs pour l'amour de sa sœur qu'il accepte, lorsque Guillaume l'oublie lors du banquet final, de pardonner :

« Onc puis li quens ne l'osa apeler.  
Dame Guiborc pria avant aller,  
Et la contesse s'est alee acliner  
Devant son frere por la merci crier.  
[...]  
Renoars l'ot, si commence a plorer.  
« Dame, » dist il, « ge vos doi mout amer,  
Vostre plaisir doi ge bien creanter,

---

<sup>1030</sup>Voir Iconographie.

<sup>1031</sup>Il a néanmoins une certaine forme de respect paternel pour Desramé, à qui il offre de conquérir Orange et Porpaillart si son père se convertit, ou de lui laisser la vie sauve pour la même raison, avec une insistance qui n'est pas seulement celle du *leitmotiv* de la tentative de conversion de l'ennemi.

Por vostre amor le vueil quite clamer » »<sup>1032</sup>.

C'est aussi pour son fils qu'il entreprend de partir en mer, pour atterrir finalement dans un royaume féérique. Mais cet amour de son lignage ne semble-t-il pas trop ciblé pour être du même degré que celui de Aÿmer ? Peut-on réellement parler d'amour envers un « lignage », quand les concernés ne regroupent qu'une poignée de personnages ?

Lorsqu'il est seul et sans ennemis, Rainouart part constamment en quête de Sarrasins ou de brigands à tuer et rançonner, comme c'est le cas à de nombreuses reprises dans le *Moniage Rainouart I*. Cela est évidemment dû au fait que cette chanson est davantage tournée vers le comique et la satire ; pourtant, il reste indéniable que Rainouart aime avant tout la bataille. Ne l'affirme-t-on pas dans les *Aliscans* :

« Mes Renoart ne vet pas coardant,  
De l'estor crient que il ne voist faillant  
Et que païen ne s'en tornent fuïant »<sup>1033</sup>.

C'est uniquement la perspective de guerroyer contre des milliers de Sarrasins qui parvient à le tirer de sa mélancolie et de la douleur d'avoir perdu femme et enfant. Dès lors, bien qu'il soit nettement plus touché par les caractéristiques du guerrier de Thor, il demeure pris entre les deux types, et ne correspond parfaitement à aucun. Peut-t-on réellement parler d'influence mythique indo-européenne dans le cadre de ce personnage, ou du moins dans sa majeure partie, ou ne faudrait-il pas plutôt se tourner vers quelque chose de plus local, davantage lié à la tradition orale populaire qu'au mythe, ce qui relèverait, dès lors, du concept quelque peu flou de « folklore » ?

Tout est mis en œuvre pour souligner son autonomie et sa parfaite maîtrise du combat, grâce à son tinel, qui lui permet de massacrer plusieurs ennemis anonymes (et non des héros Sarrasins) en un seul coup. C'est cependant en fantassin qu'il agit. Il n'hésite pas non plus à utiliser la ruse, frappant l'ennemi par surprise ou faisant le mort afin d'avoir plus d'ennemis à sa portée. D'ailleurs, lors de son combat dans la mêlée, armé de son tinel, il tue indistinctement cavaliers et montures, et ce malgré les recommandations des chevaliers proches de lui, utilisant son arme à la manière d'une massue, selon un mouvement descendant qui permet d'ajouter le poids de l'arme à la force brute :

---

1032 *Aliscans*, op. cit., p.496-498, v.7913-7925.

1033 *Aliscans*, op. cit., p.406, v.6273-6275.

« Par devant lui vint uns paiens corant.  
 [...]
 Renoart hauce le grant tinel pesant,  
 Parmi son elme le fiert en trepassant.  
 Ainc de nule arme ne pot avoir garant,  
 Jusqu'an la sele le vet tot esmiant,  
 Tote l'eschine del cheval derompant.  
 [...]
 A l'autre cop a ocis Malquidant  
 Et Samuel, Banurs et Samiant.  
 Onc li cheval n'orent de mort gairant »<sup>1034</sup>.

Cette démarche du guerrier confirme bien son affiliation au guerrier de type « Vayu » : sa manière de combattre, à mains nues ou avec une massue, en écrasant bête et cavalier, et en se distinguant par son singulier appétit<sup>1035</sup> et sa carrure impressionnante. Pourtant, les *Aliscans* semblent bien mettre en scène l'évolution sociale de ce jeune homme, qui passe du statut de guerrier primitif à celui de chevalier : cette transition est également sensible au niveau de son type, et, selon nous, son initiation est aussi l'occasion d'un transfert du type « Vayu » au type « Indra ».

L'évolution sociale du jeune homme et son gain en terme de maturité se traduisent littérairement par cette transition. En effet, en début d'œuvre, Rainouart est, sommairement, un grand solitaire armé d'une massue. Pourtant, voulant faire ses preuves et être digne de ses origines royales (bien que sarrasines), il va tenter de dépasser sa condition d'être stupide, statut dont il est le premier à se plaindre. Arrivé sur le champ de bataille en retard, il rencontre les déserteurs de l'armée royale, que Guillaume avait laissés partir, bon gré mal gré. Après en avoir massacré plusieurs et les avoir copieusement insultés, il les harangue, à la manière d'un grand seigneur, pour en faire une troupe d'élite, dont les hommes de Guillaume se moquent : cette troupe est non seulement composée de couards, mais dirigée par quelqu'un qu'on considère comme fou :

« A haute voiz commencent a crier:  
 «Renoart sire, o toi irons chapler  
 En la bataille en Aleschans sor mer;  
 Ne te faudrons por les membres copier;  
 A ton plaisir nos puez partot mener.»  
 Dist Renoart: «Or vos oi gié parler.

<sup>1034</sup>*Aliscans*, op. cit., p.378, v.5741-5757.

<sup>1035</sup>*Aliscans*, op. cit., p.332, v.4890-4900.



Filz de roi sui, si doi bien commander  
 Et grant orgueil et fierté demener.»  
 Lors commença son tinel a branllar;  
 Toz les mauvés a fet acheminer,  
 Par droite force les fist toz retorner  
 Desi qu'a l'ost ne se volt arester,  
 Vient a Guillelme, un don li va rover,  
 Que les coarz li leit o soi mener:  
 Chascun fera hardi come sengler  
 Et sa proesce, ou voille ou non, mostrer »<sup>1036</sup>.

« Lors commencierent les coarz a gaber.  
 Dist Renoart: «Lessiez ma gent ester,  
 Que, par la foi que doi Guiborc porter,  
 La fame el monde que je doi plus amer,  
 Qui en sa chambre me ceint ier le branc cler,  
 Se vos me fetes envers vos aïrer,  
 Ja vos iré de mon tinel fraper »<sup>1037</sup>.

On est en plein dans la réactualisation d'une véritable « chasse fantastique », dirigée par ce diable français d'Hellequin, avec qui Rainouart entretient, dans les grandes lignes, nombre de similitudes<sup>1038</sup>. Et cette troupe, à l'image de son chef, s'éveille à la grandeur au sein du combat, et fait des ravages parmi les troupes ennemies. De la même façon qu'Aÿmer, Rainouart dirige un *männerbund* ; il est encore un guerrier noir menant une sombre bande.

« Renoart ot les cuverz, les failliz:  
 Mais puis n'i ot si preuz ne si hardiz.  
 .X.M. furent, tant en i ot esliz,  
 N'i a un sol ne soit d'armes garniz »<sup>1039</sup>.

« Le tinel lieve, qui fu grant et feitis,  
 Et des mauvés chascun s'est aatis;  
 Renoart a ses homes devancis.  
 Huimés se gardent la gent a l'Antecris! »<sup>1040</sup>.

« Renoart a les mauvés apelez:  
 «Barons, dist il, a moi en entendez!  
 Il n'i a cil ne soit a moi remés.  
 Or sachiez bien, et si vos i gardez,  
 Par cel seignor qui en croiz fu penez,  
 Li premerains qui ert fuiant trovez,

1036 *Aliscans*, op. cit., p.346, v.5139-5154.

1037 *Aliscans*, op. cit., p.346, v.5157-5165.

1038 L'assimilation à un diable, la direction d'une troupe monstrueuse et hétéroclite, le port d'un vêtement qui l'assimile bien souvent au fou...

1039 *Aliscans*, op. cit., p.348, v.5195-5198.

1040 *Aliscans*, op. cit., p.368, v.5565-5568.

A cest tinel que vos ici veez,  
 Li briseré les braz et les costez.  
 — Sire, font il, ja mar en parlerez,  
 Que nos irons quel part que vos voudrez [126 a]  
 Et si ferrons des espiez noelez.  
 Tant en ferrons ja n'en iert uns blasmez.»  
 Dist Renoart: «Que bons vassax ferez »<sup>1041</sup>.

Au-delà d'un droit conféré par son origine royale, qu'il met d'ailleurs justement en avant en enrôlant ses troupes, c'est surtout la marque d'un changement de mentalité du jeune guerrier : il se sociabilise, tend ses capacités vers l'art de la guerre, et non plus la seule bataille, à la manière d'un seigneur. D'ailleurs, il qualifie de « home » un guerrier, tué sous ses yeux, qu'il vient de libérer : il s'établit dès lors un lien vassalique, qui met en avant son statut supérieur. Alors que Rainouart était comparé à un démon à la cour de Louis, le narrateur tend de plus en plus à le nommer par des qualificatifs évoquant cette évolution : « Renoart le marchis »<sup>1042</sup> et « Renoart qui les mauvés chastie »<sup>1043</sup> par exemple.

Rainouart, nous l'avons vu, tue sans distinction cavaliers et montures, par sa méthode primitive. Or, tout au long des combats, il tente avec plus ou moins de succès d'imiter celles des chevaliers. Voulant récupérer un cheval pour Bertrand, il s'attaque à un cavalier Sarrasin :

« Son tinel prist, estreint l'a et branlé.  
 Desoz s'essele a le grelle posé,  
 Et dedevant le plus gros chief torné.  
 [...] Ainz qu'il eüst son auferrant torné,  
 L'a Renaort si del tinel bouté,  
 L'escu li a brisié et effondré,  
 Et son hauberc rompu et despané.  
 Ront li les costes, le cuer li a crevé,  
 Del bon cheval l'a mort acraventé.  
 Au frein le prist, Bertran l'a présenté »<sup>1044</sup>.

Un changement s'opère ici chez Rainouart, mais, à la manière de Perceval, il ne sait pas interpréter les conseils qui lui sont offerts : il utilise donc son tinel à la façon d'une lance, et charge son ennemi. La manœuvre est parfaite, en soi, si ce n'est qu'il est armé

1041 *Aliscans*, op. cit., p.370, v.5583-5595.

1042 *Aliscans*, op. cit., p.350, v.5216.

1043 *Aliscans*, op. cit., p.358, v.5369.

1044 *Aliscans*, op. cit., p.382, v.5842-5855.

d'une massue, mais surtout, qu'il est toujours à pied... Le jeune guerrier utilise une méthode de cavalier, alors qu'il n'est qu'un fantassin<sup>1045</sup>. Pour autant, la volonté de changement et ses résultats sont proprement gratifiants, et se retrouvent justement dans sa volonté, toute légitime, d'être « chevalier », et non plus un « ribaud a pié trottant »<sup>1046</sup>. Or, si le cheval est nécessaire pour faire de lui un chevalier, ce n'est pas l'essentiel ; à la manière de Perceval avec l'armure du Chevalier Vermeil, dans le *Conte du Graal*, Rainouart n'est attiré que par la *semblance* du chevalier, le fait de monter à cheval, mettant au même plan les termes de cavalier/chevalier. Ce léger décalage se traduit d'ailleurs par l'échec de son entreprise : il tombe à terre, de façon fort comique, ce qui est renforcé par l'emploi de « ber »<sup>1047</sup>, particulièrement ironique ici.

C'est dans l'utilisation des armes que son évolution reste la plus flagrante : alors que personne ne le lui conseille à nouveau, il se sert de son tinel avec la pointe (comme un coup d'estoc d'épée) pour tuer Valegrape<sup>1048</sup>, et face à Haucebier qui refuse de combattre contre lui à cause de son statut de fantassin, il le défie<sup>1049</sup>. Son tinel brisé, Rainouart se sert contre ses ennemis de l'épée que Guibourc lui a donnée : il s'émerveille alors de l'efficacité d'une telle arme, en regrettant même de ne pas l'avoir utilisée plus tôt. Dès lors, Rainouart, armé comme un guerrier chrétien, use de la méthode classique, le coup d'estoc d'épée. Est-il dès lors un chevalier ? Bien sûr que non, il n'est qu'en apprentissage, et acquiert l'expérience du combat, nécessaire au chevalier. Enfin, dans l'épisode du champ de fèves, il offre, tout comme Guillaume, de réparer les dommages subis par le propriétaire : à la figure du guerrier chevaleresque s'ajoute en plus une des qualités souveraines, la largesse, préfigurant l'éclat ultime de Rainouart qui surgit lors de son adoubement. Fait chevalier après avoir épousé Aëlis, la fille du roi, il acquiert les compétences en même temps que le titre : il monte dès lors parfaitement à cheval. De jeune guerrier de cuisine armé d'un tinel, il devient *in fine* un parfait chevalier reconnu de tous pour ses capacités guerrières et sa valeur de meneur

---

1045 On retrouve ce motif du fantassin qui charge à pied, avec une lance cette fois-ci, dans la *Prise d'Orange* (v.947-956). Cependant, Jean Rychner y voit un défaut de talent de la part de l'auteur, qui fait primer le stéréotype du combat et de l'armement au contexte du combat (dans ce cas-là, ils sont armés d'une lance et chargent... dans les escaliers d'une tour). Jean Rychner, *La chanson de geste, essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, 1955, p.137.

1046 *Aliscans*, op. cit., p.414, v.6435.

1047 *Aliscans*, op. cit., p.416, v.6464.

1048 *Aliscans*, op. cit., p.432, v.6727-6741.

1049 *Aliscans*, op. cit., p.448, v.7003-7012.

d'homme. Dès lors, la transition du type « Vayu » au type « Indra », qui ne se déroule pas uniformément afin de rester plus crédible, est achevée, telle une initiation.

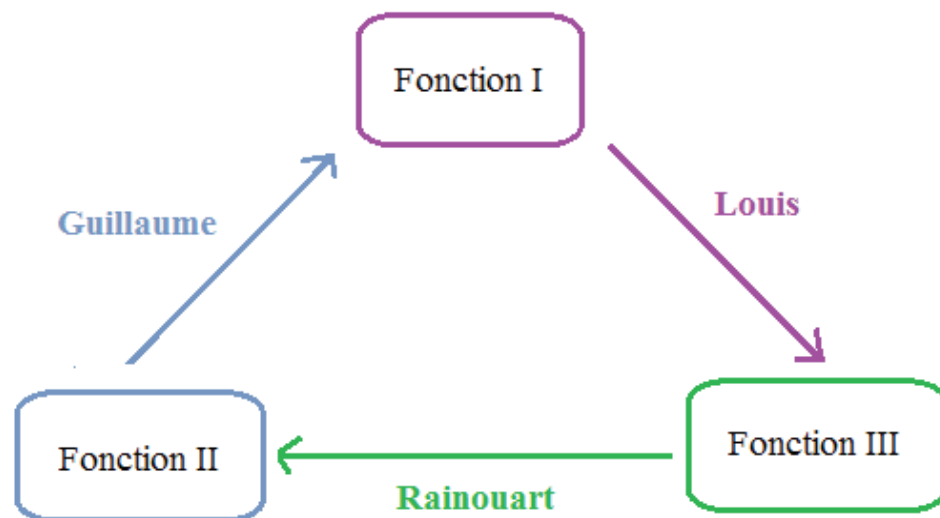
De la même manière, Rainouart cumule des caractéristiques des deux types guerriers en étant à la fois le « coureur » et le « cogneur » : si la fonction de « cogneur » ne pose aucun problème, car assimilée au héros de Thor, il n'en va pas de même pour sa grande vélocité et son endurance, nettement marquées dans l'ensemble des chansons, constitutives du guerrier odinique. Ceci est renforcé par son statut permanent de fantassin, de même que par les aller-retours, récurrents, résultant du motif de l'oubli du tinel. On peut ainsi le voir, dans le *Moniage Rainouart I*, trotter joyeusement aux côtés de Guillaume qui, lui, est à cheval.

Les *Aliscans* semblent donc marquer un tournant majeur dans l'idéologie des types de guerrier au sein des Aymerides, si l'on s'en tient aux caractéristiques indo-européennes, mais aussi germaniques, mettant en relief le décalage qui se trouvait déjà présent au niveau divin, entre le couple Indra/Vayu et Odin/Thor.

De fait, l'analyse de la dichotomie guerrière mise en lumière par J.-J. Grisward dans *Les Narbonnais* a été grandement facilitée par la taille restreinte du corpus : il le reconnaît lui-même, sa recherche n'a une telle valeur que dans le cadre limité de la première moitié de la chanson, correspondant à la répartition des fonctions sociales effectuée par Aymeri pour ses enfants. Le résultat auquel parvient J.-J. Grisward serait différent s'il avait élargi son champ d'étude car, comme on le sait, par le succès grandissant qu'a connu Guillaume d'Orange, il a été l'objet de nombreuses mutations et évolutions à travers le cycle qui lui était dédié : dès certaines chansons dans lesquelles il prend son indépendance par rapport à son lignage, comme le *Charroi de Nîmes* et la *Prise d'Orange*, le fonctionnement de Guillaume se transforme radicalement. Au vu des nombreux changements opérés à travers ce personnage, une telle étude ne pouvait être large. Reconnaître ce fait n'enlève rien à la recherche et aux résultats auxquels a abouti J.-J. Grisward. Cependant, ce constat n'est pas le même dès lors que l'on s'intéresse d'une part aux *Aliscans*, chanson dans laquelle les personnages sont fortement sujets à changements et évolutions, et d'autre part à Rainouart qui, au sein de cette œuvre qui retrace en quelque sorte ses « Enfances », le fait passer d'un premier stade à un second qui est bien différent. Dans quelle mesure l'évolution chevaleresque de Rainouart pourrait-elle être appréhendée comme la réactualisation d'une initiation ?

Ne pourrait-on assimiler les Enfances de Rainouart à l'initiation dont Héraclès fait l'objet à travers ses Travaux, et qui ont pour objectif de le faire passer du statut de chasseur tueur de monstre à celui de véritable guerrier social, au sens institutionnel du terme ? Une forme d'apprentissage du passage de l'action solitaire à l'action collective. Le mythe changerait de forme, mais le fond resterait le même, seulement réactualisé.

L'évolution, la mutation, dans le cadre d'une telle recherche, annihile toute possibilité de schéma cohérent, ce qui se constate clairement avec les problèmes que posent les caractéristiques de Rainouart si l'on tente de le faire correspondre aux archétypes mythiques. En cela, les *Aliscans* constituent véritablement un *hapax* fonctionnel : les déplacements fonctionnels sont nombreux, et les rôles se succèdent : ne pourrait-on ainsi affirmer que Guillaume (F2) en vient à occuper la fonction royale (F1), tandis que Louis passe de la fonction de roi (F1) à celle de simple polichinelle de cour tombé dans l'*otium* (F3), et que le serviteur qu'est Rainouart initialement (F3) devient un grand chevalier (F2) ?



Les *Aliscans* apparaissent dès lors comme une chanson de la fausse semblance : c'est d'ailleurs dans cette logique qu'il faut comprendre l'attitude finale de Guillaume qui, après la victoire de Rainouart aux Aliscans, oublie purement de convier le jeune géant au banquet.

Le fait que Rainouart soit le fruit de la branche secondaire d'une branche secondaire d'un cycle a dû jouer, surtout car il est presque constamment pensé comme personnage cyclique, contrairement à Guillaume : Rainouart n'a aucune existence autonome, il est un pur produit cyclique, et pourrait donc être appréhendé comme une construction typiquement médiévale, étant donné qu'il demeure constamment aux marges des différents types de fonctions. Ou peut-être faudrait-il chercher davantage d'éclaircissement dans une extension du système fonctionnel indo-européen dégagé par G. Dumézil.

### **- b) une quatrième fonction ?**

Malgré les résultats obtenus par J.-J. Grisward au cours de son étude comparative de la Geste des Narbonnais, le cas de Rainouart reste problématique. Il est une extension de Guillaume et, dès son entrée en scène, l'un ne saurait se penser sans l'autre : ils représentent chacun les deux revers d'une même figure épique. Le parcours social de Rainouart semble à première vue trop dispersé pour permettre de l'inclure avec certitude dans une fonction clairement définie : certes, il est de manière générale une figure de guerrier (F2), mais il a passé une bonne partie de sa jeunesse comme cuisinier (F3), de même qu'il tente de devenir, un certain temps, un moine, dont il revêt d'ailleurs l'habit (F1). Doit-on dès lors considérer que l'adéquation de Rainouart au système fonctionnel indo-européen est une voie sans issue ? Pas nécessairement, si l'on tient compte de l'existence de zones d'ombre dans les recherches de G. Dumézil, ainsi que de certaines recherches actuelles.

À la suite des premières idées des frères Rees<sup>1050</sup> en 1961 (essentiellement sur l'aire celtique, avec le partage des provinces de l'Irlande en cinq parties, représentant éventuellement quatre fonctions et leur combinaison royale), puis des réflexions de N. Allen<sup>1051</sup> en 1987 (au travers, notamment, de rapprochements entre les sphères

---

<sup>1050</sup>Alwyn Rees et Brinley Rees, *Celtic heritage : ancient tradition in Ireland and Wales*, London, Thames & Hudson, 1961.

<sup>1051</sup>Voir en particulier Nick Allen, « the ideology of the Indo-Europeans : Dumézil's theory and the idea of a fourth function », dans *International Journal of Moral and Social Studies*, 2, 1987, p.23-39.

grecques et tibétaines), mais aussi celles de C. Gaignebet<sup>1052</sup> depuis une trentaine d'années (à propos du classement fonctionnel des géants rabelaisiens, mais aussi de quelques figures marginales), Pierre et André Sauzeau ont tenté de réactualiser le système fonctionnel indo-européen en y insérant une quatrième fonction (F4)<sup>1053</sup> ; selon eux, Dumézil n'aurait pas pu appréhender pleinement cette fonction, sinon par le constat de zones d'ombre évidentes dans sa théorie, car elle serait « hétérogène, non obligatoire et dynamique »<sup>1054</sup>, et relèverait avant tout d'une classification et d'un champ d'application relativement différents des trois fonctions qu'il avait dégagées. Dans leur ouvrage, les deux chercheurs<sup>1055</sup> mettent en avant le fait que la théorie de la trifonctionnalité n'épuise pas l'idéologie indo-européenne, et qu'une grande partie de cette théorisation reste encore à définir : certains personnages ou dieux ont de nos jours encore bien du mal à être intégrés efficacement dans cette idéologie tripartite, à l'image de Loki (mythologie scandinave), Rudra (indo-européenne) ou Apollon (grecque). Pourtant, comme on le constate rapidement, la critique actuelle continue d'appréhender le système fonctionnel indo-européen selon un découpage tripartite, dont pourraient découler nombre de lectures lacunaires. Et si les réflexions de P. et A. Sauzeau, à la suite de G. Dumézil, concernent essentiellement les cultures hindoue, romaine, grecque et germanique, leurs résultats nous ont paru susceptibles d'ouvrir une voie complémentaire à une réflexion sur le cas de la chanson de geste, en particulier pour une figure marginale comme Rainouart.

Comme l'avait démontré G. Dumézil, le modèle trifonctionnel indo-européen se définissait comme le champ d'application d'une structure idéologique dans le cadre d'un monde ordonné : cette idée d'Ordre est centrale dans la réflexion qui nous occupe,

---

1052 Voir par exemple « un entretien d'André Burguière avec Claude Gaignebet », dans *le Nouvel Observateur*, Août, 1987, p.64 : « Cette culture est l'expression d'un groupe social très difficile à définir car dépourvu d'histoire. Pour reprendre les catégories de Georges Dumézil, je dirai qu'il appartient à la quatrième fonction. Je pense qu'il y a eu dans ce qu'il est convenu d'appeler les communautés hors caste, les parias, une pensée qui était obligatoirement en rapport avec tout ce qui, dans une société, est abandonné comme appartenant à la mort, à la lèpre, à l'impur, aux excréments, aux menstrues, aux mauvaises odeurs. C'est un groupe social chargé de l'ensemble de ce dont une société hiérarchisée ne peut pas se charger. Ce que nous cherchons à retrouver sous le nom de folklore, de tradition populaire, c'est l'histoire, la religion, les valeurs de cette quatrième fonction, c'est-à-dire essentiellement des parias ».

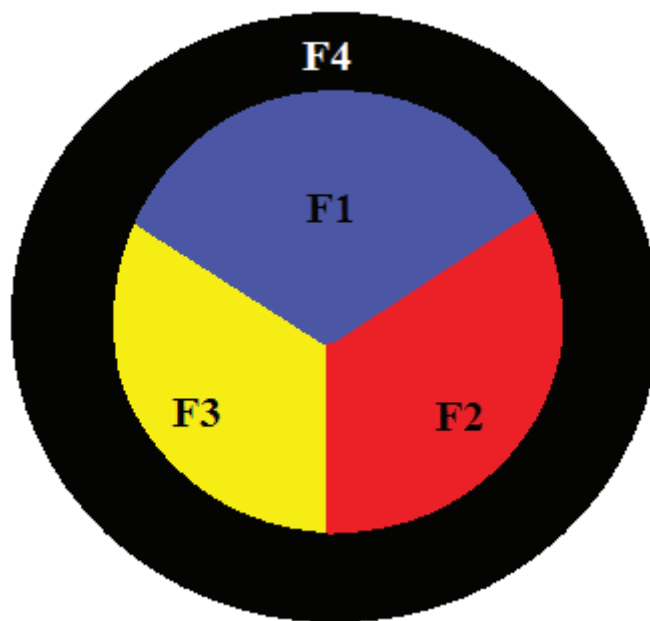
1053 Pierre et André Sauzeau, *la Quatrième Fonction, altérité et marginalité dans l'idéologie des Indo-Européens*, Paris, Les Belles Lettres, 2012.

1054 Pierre et André Sauzeau, *la Quatrième Fonction, altérité et marginalité dans l'idéologie des Indo-Européens*, *ibid.*, p.53.

1055 P. Sauzeau est helléniste, spécialiste d'Homère et de mythologie comparée ; son frère, A. Sauzeau, est un spécialiste des problèmes de la perception et de la comparaison des structures sociales et idéologiques.



car elle permet d'insérer la quatrième fonction dans le modèle trifonctionnel sans le dénaturer. Les études de G. Dumézil ont réussi à mettre à jour, selon P. et A. Sauzeau, l'idée que les peuples indo-européens « reconnaissent l'existence dans l'Univers d'une composante extérieure à l'« Ordre » strictement défini », et que « ce domaine du « non-Ordre », étranger à la structure trifonctionnelle, était néanmoins pris en compte dans une structure totalisante »<sup>1056</sup>. La quatrième fonction serait donc extérieure à l'Ordre symbolisé par la réunion des trois premières, mais serait néanmoins une composante à part entière de l'Univers, selon l'idéologie indo-européenne. Ce ne serait donc pas une fonction à mettre sur le même plan que les autres : elle serait en marge, englobant ce qui déborde des autres. Le problème principal devient dès lors de démontrer qu'il y a une unité, une cohérence des éléments constituant cette fonction.



Concernant ce qui est extérieur à l'Ordre, la quatrième fonction est donc représentée par tout ce qui se situe aux frontières de la société : la marginalité et l'altérité. Cependant, bien que cette fonction concerne aussi l'Autre-Monde et le mystérieux, le « non-Ordre » en question ne doit pas être associé au Mal : comme le soulignent P. et A. Sauzeau, « le *désordre* lui-même a des virtualités positives »<sup>1057</sup>, ce

<sup>1056</sup>Pierre et André Sauzeau, *la Quatrième Fonction, altérité et marginalité dans l'idéologie des Indo-Européens, op. cit.*, p.38.

<sup>1057</sup>Pierre et André Sauzeau, *la Quatrième Fonction, altérité et marginalité dans l'idéologie des Indo-*

qui est particulièrement intéressant dans le cadre de l'étude de Rainouart.

Cette quatrième fonction se voit donc représentée à travers des personnages ambigus, évoluant aux frontières de la société, et s'insérant parfois difficilement dans l'idéologie tripartite dégagée par G. Dumézil : bâtards, fous, bannis, expatriés, et étrangers par exemple, certains « tricksters »<sup>1058</sup>, mais aussi certaines formes particulières du guerrier, comme les guerriers-fauves et les chasseurs noirs dont l'engagement envers la société est parfois inexistant. La dichotomie guerrière qui se trouvait parfois mise en lumière sous la forme de la séparation de deux archétypes (Vàyu/Indra ou Odin/Thor) s'ouvre donc à de nouvelles perspectives, sous la forme de la distinction entre « Guerrier » et « Fort », le premier mettant ses actions au service de l'Ordre, le second laissant libre cours à sa fureur. Selon cette idée, il convient donc de distinguer différents types de guerriers parfois considérés comme équivalents, à la manière des guerriers-ours et des héros de Thor.

Le cas de Rainouart, dont l'intégration dans le système trifonctionnel apparaît comme problématique (dans la mesure où il « déborde » le cadre strict de chacune des fonctions auxquelles on souhaiterait l'assigner), pourrait être éclairé sous un jour nouveau en recourant à cette notion de « quatrième fonction », à la fois marginale et transversale.

L'une des caractéristiques les plus originales de Rainouart, mais aussi l'une des plus problématiques, est son origine sarrasine qui, mise en parallèle de son éducation chrétienne, le place en porte-à-faux par rapport à toute identification claire<sup>1059</sup> : il n'est plus réellement un Sarrasin, mais il n'est pas non plus tout à fait un chevalier chrétien comme on en rencontre tant dans les chansons de geste. Il nage entre deux eaux, affichant des caractéristiques de ces deux traditions, sans parvenir jamais à s'intégrer à l'une ou l'autre : physique et méthode de combat de géant sarrasin, mais cœur et religion de bon chevalier chrétien. Par son enlèvement dans sa jeunesse et son achat

---

*Européens, ibid.*, p.39. L'italique est présent dans le texte d'origine.

1058 Pour un développement sur ce point, voir Pierre Sauzeau, « le renard et la quatrième fonction », dans *Nouvelle Mythologie Comparée*, 1, 2013, disponible en ligne sur : <http://nouvellemythologiecomparee.hautetfort.com/archive/2013/11/25/pierre-sauzeau-le-renard-et-la-quatrieme-fonction-5230255.html>

1059 Voir Deuxième Partie, B, 2, c.

par Louis, Rainouart est un expatrié, un éternel étranger dans quelque communauté qu'il souhaiterait rejoindre : son lignage d'origine désapprouve sa nouvelle foi, le peuple français le craint pour sa force et ses colères, les moines le rejettent impitoyablement pour son appétit et ses manières. Il n'y a qu'en temps de guerre, et pour un bref moment, que la société semble enfin le considérer sous un jour favorable<sup>1060</sup>. En cela, Rainouart se distingue donc bien comme un être de la frontière qui, malgré sa bonne volonté, ne parvient jamais réellement à s'intégrer.

Il n'est pas innocent que le seul moment de retour à l'ordre pendant lequel on peut considérer que Rainouart, sur tous les plans, s'intègre à l'idéal aristocratique et chevaleresque, soit le court répit entre son mariage avec Aëlis et la mort de celle-ci à la naissance de Maillefer : ces instants de paix sont d'ailleurs fort brefs. Bien entendu, sans péripétie, aucune action digne d'être chantée, mais il n'est pas rare par exemple que Guillaume soit décrit comme profitant des joies de la chasse ou de la simple compagnie de Guibourc, pendant des périodes plus ou moins longues. Rainouart, lui, redevient « asoté » à la mort de sa femme, et se remet à fréquenter le cadre des cuisines pour son repos. Son assimilation au « nice » et au « fol » est significative de cette tendance à relever de la quatrième fonction. On peut imaginer, au vu de la fin extrêmement optimiste des *Aliscans*, que durant la brève période pendant laquelle Rainouart a vécu avec Aëlis, celui-ci couchait en bonne et due forme dans une chambre. Or, privé de sa femme et de son fils, son « asotement » resurgit, et, tout comme durant sa jeunesse, il se remet à entretenir une relation privilégiée avec les cuisines, lieu significatif selon cette lecture : c'est un lieu de frontière, de marges, qui jouxte le milieu de la cour sans en faire partie. Ce lieu, qui figure l'image d'une grotte chaude et accueillante, pourrait d'ailleurs sans mal être assimilée à la tanière du « Rusé » et à l'abri de Loki qu'évoque P. Sauzeau<sup>1061</sup>. Constamment, Rainouart se sent attiré par les limites du monde, il n'est pas, contrairement à Guillaume, un être du centre.

Notons d'ailleurs que lorsqu'il est livré à lui-même, sans Sarrasin à massacrer, il

---

1060 Les troupes françaises le ridiculisent jusqu'à constater l'avantage qu'il peut leur fournir sur le champ de bataille, de la même manière que les moines, qui voulaient jusque-là sa mort, se réjouissent d'être protégés des Sarrasins par un homme tel que lui.

1061 Pierre Sauzeau, « le renard et la quatrième fonction », dans *Nouvelle Mythologie Comparée*, 1, 2013, p.14-15. disponible en ligne sur : <http://nouvellemythologiecomparee.hautetfort.com/archive/2013/11/25/pierre-sauzeau-le-renard-et-la-quatrieme-fonction-5230255.html>

rôle tel un fauve aux frontières de ce qu'il considère comme son territoire : il protège les côtes de Porpaillart au début de la *Bataille Loquifer*<sup>1062</sup>, de même qu'il choisit de sécuriser celles qui jouxtent son monastère dans le *Moniage Rainouart I*<sup>1063</sup>. Il n'est donc à aucun moment intégré dans le cadre de la narration des chansons de la Geste Rainouart : il demeure constamment, quasiment au même titre que les Sarrasins, l'Autre, pour qui n'est pas de son lignage de cœur.

Dans cet ordre d'idées, P. et A. Sauzeau mettent en avant le fait que le guerrier de type F4 est avant tout un « *outsider* », un être du chemin, qui protège la société contre les autres « *outsiders* »<sup>1064</sup>. Par un effet de mimétisme, ce guerrier est le plus à même de comprendre et de combattre les êtres extérieurs et mal disposés à l'égard de l'Ordre de la société. Ce cas de figure correspond tout à fait à Rainouart<sup>1065</sup> : si l'on transpose cette interprétation dans le cadre de la chanson de geste, l'ordre et la société sont symbolisés par les terres françaises, constamment assaillies par des hordes chaotiques de Sarrasins, figures du Mal et du Désordre. Rainouart, à cause de son origine, est constamment en marge de la société française, mais, loin de la menacer, il en parcourt les frontières pour la protéger de ses semblables.

Nous avons mis en évidence le fait que Rainouart n'entrait que peu dans la logique féodale de l'hommage et du service royal<sup>1066</sup>. Or, ce point est justement caractéristique des guerriers de type F4, qui ne vouent aux « pouvoirs établis » qu'une fidélité toute relative, contrairement à leur attachement pour leur groupuscule. P. et A. Sauzeau donnent ainsi l'exemple des « *fënnids* » et plus largement des chasseurs noirs<sup>1067</sup>, qui endossent parfois le statut de « hors-la-loi », se détachant donc de la société tout en la protégeant, mais en vouant une indéfectible loyauté à leur groupe/confrérie/lignage. N'est-ce pas justement le cas de Rainouart, dont les préoccupations vis-à-vis de Louis sont totalement inexistantes, à la différence d'un Guillaume qui « use sa jovente » au service d'une cause ? Il n'éprouve pour Louis

1062 *La Bataille Loquifer*, op. cit., p.32, v.4-11.

1063 *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.16-17, v.354-364.

1064 Pierre et André Sauzeau, *la Quatrième Fonction, altérité et marginalité dans l'idéologie des Indo-Européens*, op. cit., p.161.

1065 Voir Troisième Partie, A, 2, b.

1066 Voir Première Partie, A, 2, b, c et d.

1067 Pierre et André Sauzeau, *la Quatrième Fonction, altérité et marginalité dans l'idéologie des Indo-Européens*, op. cit., p.158-163.

aucune sorte d'affection, ni personnelle (amitié) ni féodale (lien vassalique), contrairement au lien qui l'unit à Guillaume. Loin de son pays d'origine et rejeté de tous, il s'est intégré à une nouvelle « meute », est devenu partie intégrante d'un nouveau lignage (Guillaume/Guibourc/Aëlis/Maillefer) pour lequel il ne cesse de se battre. Ses actions, toutes bénéfiques qu'elles soient au regard de l'expansion de la gloire monarchique française, sont néanmoins fondées sur des préoccupations bien personnelles. Il ne se bat ni pour son roi ni pour Dieu (ce ne sont que des bénéfices « collatéraux » pourrait-on dire), mais pour son lignage : il se bat pour seconder Guillaume, pour protéger Aëlis, ou pour récupérer Maillefer. Il est donc bien un « *outsider* » dont l'appartenance et les méthodes de combat sont étrangères à la société ordonnée.

De fait, par son ambivalence, par le fort contraste sur lequel il est construit, à la fois cuisinier, fou, géant sarrasin, et combattant chrétien, Rainouart apparaît à plus d'un titre comme un « mal nécessaire ». Pour ambigu que soit le statut des représentants de F4 vis-à-vis de l'Ordre et de la société aux frontières de laquelle ils évoluent, ils agissent toujours par nécessité, mais d'une manière difficilement perceptible au premier plan. Comme le soulignent P. et A. Sauzeau, « cette opposition n'empêche pas la quatrième fonction de jouer un rôle nécessaire, éventuellement positif au regard des mortels, plus souvent au regard des dieux »<sup>1068</sup>. C'est donc avant tout la fonction de la fausse semblance, de l'altérité qui peut sembler paradoxale à un micro-niveau. Le rôle de Rainouart, dont les différents statuts semblent l'avoir fait circuler au sein des trois fonctions, relève constamment de cette idée du « Mal nécessaire » : en tant que moine (F1), ses manières et son appétit le font haïr de ses frères, qui tentent à plusieurs reprises de le tuer ; en tant que guerrier (F2), il combat à la manière de l'ennemi et dirige une troupe d'« outsiders », tout comme lui ; en tant que cuisinier enfin (F3), son efficacité n'a d'égale que l'aversion qu'il provoque continuellement chez les autres marmitons et les écuyers. Notons qu'une des seules représentations médiévales des représentants de F4 nommés par P. et A. Sauzeau<sup>1069</sup> soit celle de la fameuse « Maisnie

<sup>1068</sup>Pierre et André Sauzeau, *la Quatrième Fonction, altérité et marginalité dans l'idéologie des Indo-Européens*, *ibid.*, p.44-45.

<sup>1069</sup>Pierre et André Sauzeau, *la Quatrième Fonction, altérité et marginalité dans l'idéologie des Indo-Européens*, *ibid.*, p.156.

Hellequin », à laquelle nous avons justement assimilé Rainouart et ses « couards ». Pourtant, son rôle a toujours un but louable, mais perceptible uniquement d'un point de vue supérieur à celui des personnes qui le côtoient : il faut passer outre les manières du jeune géant pour être à même d'apprécier ses gestes (nourrir et protéger ses moines, repousser efficacement les Sarrasins, préparer les repas).

Or, à un niveau de lecture supérieur, le comportement de Rainouart est limpide : il est très clairement présenté comme un sauveur par les deux instances supérieures qui dominent la scène de ces chansons, à savoir Dieu et le narrateur<sup>1070</sup>. La première partie des *Aliscans* est parsemée de qualificatifs présentant clairement Rainouart comme le seul à même de sauver le royaume français, et par là même la Chrétienté<sup>1071</sup>, de la même manière qu'à plusieurs reprises, Dieu intervient (par l'intermédiaire de miracles ou d'anges), pour épauler le jeune géant : son rôle est donc très clairement présenté comme nécessaire et positif, malgré son statut permanent de fléau pour ceux qui l'entourent et ne font pas partie de son lignage. Or, c'est cette ambiguïté même qui définit F4, cette évolution dans des sphères qui peuvent apparaître aussi bien positives que négatives : il semble donc peu avisé d'opérer une dichotomie significative de cette quatrième fonction en en séparant nettement la face positive de la face négative, comme le suggère N. Allen<sup>1072</sup>. Héraclès est tout autant le monstre qui détruit que celui qui purifie la Terre, Apollon est tout autant celui dont les flèches apportent l'épidémie mais aussi la guérison, de la même manière que Rainouart est aussi bien un géant sarrasin qu'un chevalier chrétien : toutes ces facettes ne doivent pas être séparées, car elles forment, au final, un personnage cohérent dans ses oppositions et ses paradoxes.

Cette mise à distance du personnage, à la fois volontaire et subie, tient cependant à son hybridité : il est en effet relativement difficile de résumer simplement le statut de Rainouart au sein de sa Geste, tant celui-ci est complexe, et basé sur des contrastes parfois extrêmes. Mais il est surtout un chrétien d'origine sarrasine, et évolue donc entre deux sphères, l'une divine, l'autre démoniaque. Et malgré l'aspect louable de

---

1070 En tant qu'entité abstraite du récit, et non pas du point de vue de la diversité des auteurs de ces chansons.

1071 Voir à ce sujet le relevé que nous avons fait de la présentation de Rainouart avant son entrée en scène : Deuxième Partie, A, 1, a.

1072 Cf. les propos rapportés dans Pierre et André Sauzeau, *la Quatrième Fonction, altérité et marginalité dans l'idéologie des Indo-Européens*, op. cit., p.47.

ses buts, notons néanmoins sa forte propension à se servir de tous les avantages que son origine sarrasine lui procure. C'est là un des aspects problématiques, dérangeants, de la fonction guerrière. Comme nous l'avons mis en lumière lors du parallèle avec Héraclès<sup>1073</sup>, le guerrier est bien souvent forcé, par une forme de mimétisme, de se servir des qualités de son ennemi, voire de revêtir pour un temps son apparence, pour le combattre efficacement. Comme le soulignent P. et A. Sauzeau, sous sa forme extrême d'altérité, l'Étranger « se trouve souvent mal distingué des monstres »<sup>1074</sup> qu'il combat lui-même : on retrouve alors cette forme d'altérité à travers des personnages comme le possédé (altérité externe), ou le fou (altérité interne). Mais dans le cas précis des guerriers F4, cela se manifeste par la possession de reliques ou d'équipements provenant de l'adversaire monstrueux ou par la maîtrise de ses techniques de combat. Ainsi d'Héraclès qui, lors de ses Travaux, se constitue peu à peu un équipement identitaire presque entièrement fondé sur les reliques de ses ennemis : la peau du Lion de Némée et le venin de l'Hydre de Lerne par exemple. À première vue, il semblerait donc difficile de différencier Héraclès de ses ennemis, une fois qu'il est revêtu de la peau du Lion. Il en va de même pour Rainouart, dont l'aspect évoque immédiatement les différentes formes de ses ennemis : son impressionnante carrure, son tinel, et sa manière de combattre l'identifient très clairement à un géant, de la même manière que son teint ne laisse aucune ambiguïté quant à son lignage d'origine.

La dichotomie du guerrier selon l'idéologie indo-européenne semble donc se clarifier : si le guerrier (et plus particulièrement le soldat) faisant partie de la société et défendant l'Ordre semble effectivement relever de la seconde fonction, peut-on en dire autant de celui qui symbolise la force brute, à même de représenter tout autant un avantage qu'un danger pour la société ? Un écart semble donc se creuser entre ce qui fonde le guerrier tributaire de l'Ordre (F2), et le « Fort », selon l'expression de P. et A. Sauzeau, qui s'identifie parfois trop à son ennemi, et laisse libre cours à des colères et à une démesure qui sont une menace pour toute communauté (F4). Le rôle de Rainouart, aussi bien que d'Héraclès, en est donc d'autant plus complexe que leurs actions ont pour but final le maintien de cet ordre, celui-là même qu'ils menacent en employant les habitudes et l'apparence de leurs ennemis. Leur force est au service de l'Ordre, mais

<sup>1073</sup>Voir Troisième Partie, A, 2, b.

<sup>1074</sup>Pierre et André Sauzeau, *la Quatrième Fonction, altérité et marginalité dans l'idéologie des Indo-Européens*, op. cit., p.43.



son champ d'application relève souvent du « non-Ordre ». Ils se distinguent en cela de véritables « guerriers-fauves », dont le *furor*, par mimétisme animal, tend à les faire devenir de véritables bêtes sauvages, renonçant de fait à toute vie dans la société ordonnée : l'identification durable à un fauve les fait invariablement sortir du cadre. Rainouart, cependant, demeure constamment sur le fil du rasoir, partagé entre deux mondes, deux fonctions bien distinctes.

Il semblerait outrancier de qualifier Rainouart de « rusé », et plus encore de rapprocher ce géant un peu benêt de la figure du « trickster »<sup>1075</sup>. De fait, il ne parvient à aucun moment à égaler la maîtrise d'Ulysse, de Loki, ou même de Renart. Et pourtant, plusieurs épisodes pourraient laisser entrevoir chez le jeune géant l'utilisation d'une certaine intelligence qui lui permettrait de voir au-delà des codes et des obligations de la caste guerrière médiévale. Si les médiévistes ont appris à assimiler la figure du « trickster » au personnage de Renart, celui-ci n'est que le maillon d'une longue lignée, un des avatars médiévaux d'un mythe bien plus ancien, et présent dans toutes les cultures:

« Il est au tréfonds des histoires que racontaient nos vieux ancêtres indo-européens, celles d'où sont sortis le Loki germanique et le Syrdon caucasien. Il est un petit daim, le « mouse-deer », dans les contes de Malaisie, un chacal dans les fables indiennes, une araignée ou un lièvre dans les histoires africaines, un carcajou dans les mythes d'Amérique du Nord, un sarigue [...] dans ceux de l'Amérique du Sud ; chez les hommes il est Till Eulenspiegel, Robin des Bois, Arsène Lupin... »<sup>1076</sup>.

Comme le souligne J. Batany, le « trickster » est partout et difficilement définissable car s'il est connu universellement pour ses tours, il prend des visages bien différents selon les cultures où il est employé. Quelques caractéristiques sont cependant communes à tous ses représentants : une certaine faiblesse – physique généralement – de l'humour – quand bien même il s'agirait d'humour noir ou cruel – une grande maîtrise de la rhétorique – à travers sa parole le « trickster » est non seulement un manipulateur mais un conteur hors-pair – et enfin une capacité à renaître alors qu'on le pensait mort :

---

1075Le terme est voisin de « farceur », « fripon » ainsi que du « décepteur » usité en anthropologie. Nous leur préférons cependant le terme de « trickster » qui recouvre tous ces termes à la fois à travers les dimensions de farceur, de crapule, et de créature malicieuse.

1076 Jean Batany, *scènes et coulisses du Roman de Renart*, Paris, SEDES, 1995, p.23.

«[Il] transforme la nature et parfois, faisant figure de D miurge, apparaît comme le Créateur, mais est en même temps un pitre, un bouffon à ne pas prendre au sérieux. Il arrête la course du soleil, pourfend les monstres et défie les dieux, et en même temps est le protagoniste d'aventures obscènes dont il sort humilié et avili. Il donne aux hommes les arts, les outils et les biens civilisateurs, et en même temps joue des tours pendables dont ils font les frais. Il dispense les médecines qui guérissent et qui sauvent et introduit la mort dans le monde. Admir , aimé, vénéré pour ses mérites et pour ses vertus, il est représenté comme voleur, trompeur, parricide, incestueux, cannibale. Le farceur malicieux est trompé par le premier venu, l'inventeur d'ingénieux stratagèmes est présenté comme un idiot ; le maître du pouvoir magique est parfois impuissant à se tirer d'embarras. On dirait que chaque qualité ou chaque défaut qui, lui est attribué fait automatiquement, appel à son opposé. Le Bienfaiteur est aussi le Malin, le malintentionné. Enfin, sous ses aspects les plus prestigieux, comme sous les plus méprisables, les plus grossiers et les plus vicieux, le *trickster* est représenté comme un être « sacré », qualité qu'aucun ridicule ou aucune abomination ne paraît parvenir à effacer »<sup>1077</sup>.

Le « *trickster* » est ainsi immortel, non seulement car il s'agit d'un archétype universel, mais aussi parce que le personnage en lui-même possède cet éclat de la merveille qui lui permet de renaître indéfiniment. Il est cependant important de noter que cet archétype n'est nullement axiomatique : le « *trickster* », malgré ses écarts et ses tours d'un goût douteux aux yeux de ceux qui en font les frais, n'est pas fondamentalement négatif, maléfique. La plupart du temps, il est un mal nécessaire, une violente *catharsis* grâce à laquelle la société révèle ou se purge de ses tares<sup>1078</sup>.

Fripon donc, mais aussi maître des ruses et des maladresses, génie et pourtant comique malgré lui, le « *trickster* » possède des attributs normalement inconciliables, qui sont justement l'apanage de Rainouart. L'un des premiers problèmes que l'on rencontre en étudiant ce jeune géant est de devoir jongler entre ses différentes caractéristiques, qui sont parfois parfaitement antithétiques : il est à la fois le pire et le meilleur. Il est décrit comme très beau, mais porte constamment des vêtements sales et incongrus ou une quelconque marque dégradante (suie sur le visage, cheveux et barbes tondus, etc.) ; sa grande foi, d'ailleurs saluée par les anges qui viennent l'épauler, est

---

1077Laura Makarius, « Le mythe du « *Trickster* » », dans *Revue de l'histoire des religions*, T 175 N 1, 1969, p17-46.

1078Loki joue autant de tours aux dieux eux-mêmes qu'à leurs ennemis, de la même manière que le Renart du *Roman de Renart* (le cas des épigones étant plus problématique) semble suivre une forme de justice des plus retorses.

totale­ment retournée lorsqu'il se sent trahi par Guillaume ; c'est un fils de roi qui passe son enfance dans une condition servile, tout autant qu'un Sarrasin élevé dans une cour chrétienne, ce qui lui assure le statut d'étranger mais aussi de paria aussi bien de la part de son lignage d'origine que des Francs. Enfin, il est tout à la fois un moine (F1), un chevalier (F2), et un marmiton (F3), sans pourtant qu'on puisse entièrement le définir par aucun de ces rôles, malgré un recours récurrent à la violence, qui pousserait à simplement reléguer Rainouart dans le cadre de la deuxième fonction. Cette évolution constante en périphérie des différentes fonctions explique d'ailleurs d'une part la difficulté d'assimiler celui-ci au système tripartite dégagé par Dumézil, et d'autre part l'étonnante proximité avec la quatrième fonction présentée par P. et A. Sauzeau.

Ainsi, tout comme Guillaume, Rainouart aborde la question de la chevalerie avec pragmatisme : face à l'Ennemi, nécessité fait loi, et il n'est nullement dégradant d'utiliser contre les Sarrasins leurs propres armes. La ruse et la duplicité apparaissent donc comme des éléments à part entière de leur méthode de combat, ce en quoi Guillaume et Rainouart se différencient clairement de certains chevaliers épiques, mais surtout romanesques. On peut ainsi observer Rainouart feindre la mort afin d'endormir la méfiance de ses ennemis :

« Quant païen voient Valegrape est vaincuz,  
De ses barons s'en fuient tuit li plus.  
De ce fu mout Renoart irascuz.  
«A las, dist il, com je sui malostruz!  
N'ai nul souler, ainz ai les piez toz nuz,  
Parmi les plantes en est li sans issuz.»  
Il se fist mort, a la terre est cheüz,  
Un grant bret jete com fust a mort feru,  
Mes toutes voies fu bien le fust tenuz.  
.M. Sarrazin i viennent a escuz,  
Qui tuit esgardent Renoart qui gist jus.  
Païen s'escriënt «Ne s'en fuie mes nus!  
Cil est tüz qui nos a confonduz.

Sarrazin cuident que Renoart soit mors;  
Plus de .XX.M. i viennent les galos,  
Renoart boutent de lances et de cros.  
Il sailli sus, ausi bret com uns tors.  
Païen le voient, si li tornent les dos;  
Et Renoart les suit de mout grant tros.  
De son tinel brise as païens les dos,  
Puis lor escrie et lor dit a briés mos:  
«Filz a putain, mar m'i avez enclos.

Ne puis avoir un seul jor de repos» »<sup>1079</sup>.

Un stratagème semblable à celui qu'utilise le goupil pour pénétrer dans le chariot plein de poissons des marchands, mais aussi celui de l'animal lui-même dans les bestiaires<sup>1080</sup> ! Il n'hésite pas non plus à feindre le sommeil afin de forcer ses ennemis à se dévoiler :

« Il fait samblant que il voist reposer,  
jouste le feu s'est alés acouter ;  
desous son cief ala son mast poser,  
et commencha durement a souffler ;  
de bien dormir a fait samblant mout cler »<sup>1081</sup>.

De même, il s'emploie à user de dissimulation à l'encontre de l'abbé pour constater jusqu'où ira sa trahison :

« L'abes s'arma por lui miels encanter ;  
o lui .X. moine que tot sont baceler,  
espees chaintes, vont le castel garder.  
Et Renouars ne se volt demorer,  
car de l'abé veut oïr le penser  
se il volra jamais sa loi fauser.  
Mout se sot bien Renouars demener  
et del felon la pensee esprover »<sup>1082</sup>.

Enfin, il tente même, avec succès, de semer la discorde dans le camp ennemi, en dressant les Sarrasins les uns contre les autres. Acculé dans un château, il n'hésite pas à utiliser le trésor sarrasin comme une arme psychologique :

« Et Rainuars de noient ne s'atent ;  
cort au tresor Tiebaut l'Arrabiant.  
Moutons et kievres de fin or et d'argent,  
cameus et asnes et autres bestes chent,  
pieces et plates et chier vaisselement  
prent Rainuars en son giron devant.  
Ou voit paiens le plus espesement,  
*gete* l'or fin par tel devisement,

---

1079 *Aliscans*, op. cit., p.432-434, v.6742-6764.

1080 Pierre de Beauvais, dans son *Bestiaire*, nous présente ainsi le goupil qui, se roulant dans de la terre rouge pour paraître tout ensanglanté, fait le mort en rentrant son ventre, retenant son souffle et laissant pendre sa langue. Ainsi apprêté, il attend que de petits oiseaux se posent près de lui, pour s'en saisir et les dévorer. La senefiance de cet épisode est clair : le goupil, c'est le diable, qui feint d'être mort pour tromper (et attraper) tous ceux qui vivent de la chair. Voir Gabriel Bianciotto, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Stock, 1992, p.35-36.

1081 *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.186, v.4938-4942.

1082 *Le Moniage Rainouart I*, op. cit., p.186, v.4930-4937.

cui il consieut de mort n'a nul garant.  
 Quant Sarrasin ont percheût l'argent  
 et l'or d'Arrabe c'on lor rue et destent,  
 laissent l'asaut, la noise et le content ;  
 corent a l'or qui miex miex esranment.  
 Cil qui en a ne sejourne noient ;  
 en fuies torne sans autre parlement.  
 La veïssiés un fier tornoïement !  
 Laissent les armes, n'i a nul qui entent ;  
 arrier se traient maint et communament.  
 La veïssiés un grant capignement !  
 Tel presse i a et tel bataillement  
 que li amis n'i espargne parent,  
 li fiex le pere n'i espargne noient.  
 Mais qui ait duel ne qui ait marement,  
 Rainuars maine joie »<sup>1083</sup>.

Très satisfait de sa bonne plaisanterie, il « gabe » alors ses ennemis, à la manière d'Ulysse ou de Renart :

« Rainuart rist mout angoisseusement ;  
 n'ot mais tel joie en trestot son jovent,  
 plus se combatent, plus jete espesement.  
 Dist Rainuars : « Prendés, caitive gent !  
 Chou est fin or, saciés tot vraiment ;  
 s'or estes povres, ne m'en blasmés noient !  
 Revenés cha et menu et sovent !  
 S'en averés assés par tel couvent ! » »<sup>1084</sup>.

De la même manière, nous avons noté le traitement particulier qui est fait de Rainouart lors des duels qui l'opposent aux deux champions sarrasins, Loquifer et Gadifer : il est en effet présenté comme léger, vif, et peu équipé, contrairement à ses ennemis qui répondent au *topos* des géants monstrueux. Lors de ces combats, le comportement de Rainouart est bien éloigné de celui qu'il tient face aux hordes sarrasines : il opère avec prudence, n'hésite pas à tout faire pour priver ses adversaires de leurs avantages, et opte parfois même pour la fuite, ce qui donne lieu à des scènes cocasses comme celle du duel qui l'oppose à Valegrape :

« A icez moz l'a saisi par le bu.  
 Et Renoart, qui l'a aperceü,  
 Son tinel gete desus le pré herbu  
 Et a mout bien a luitier entendu.  
 Tant ont entr'eus la luite maintenu

<sup>1083</sup>Le Moniage Rainouart I, op. cit., p.177-178, v.4676-4699.

<sup>1084</sup>Le Moniage Rainouart I, op. cit., p.178, v.4700-4707.

Qu'a un fes sont a la terre cheü.  
 Mes Valegrape est en piez resaillu,  
 Prent le tinel Renoart qu'a veü;  
 Nel pot lever en avant de son bu.  
 En boutant a Renoart si feru  
 Mon escient ja l'eüst abatu,  
 Mais Renoart ne l'a mie attendu,  
 Fuiant li vet entor l'arbre foillu.

Renouart fu tot seul enz el prael,  
 De son tinel n'a joie ne revel.  
 De l'arbre fet contre le Turc chastel,  
 Cil le dechace entor a son fisel »<sup>1085</sup>.

Le vol des armes, qui n'est pas un motif très rare dans le cas de la chanson de geste, est particulièrement prolifique dans le cas de Rainouart, et l'on pourrait justement y voir la capacité du jeune géant de se servir de cette forme d'intelligence qui permet de se sortir de tous les mauvais pas. Il n'hésite pas, par exemple, à dérober aux deux géants leur baume guérisseur, à l'utiliser à son profit, et à le jeter en mer afin qu'ils ne puissent plus s'en servir :

« Mais or oiés comment il a ouvré :  
 ains que li Turs ait son cors relevé,  
 li a son oint et son baril hapé ;  
 fuit s'en arriere .II. arpens mesuré,  
 de son hauberc a le pan sus levé.  
 Ou la plaie ert, qui forment l'a grevé,  
 met i dou basme que il ot conquesté ;  
 il fu garis tout sa volenté.  
 Mais or oiés comment il a ouvré,  
 quel hardement Rainuars a pensé :  
 prent le baril, en mer l'a esfondré !  
 Estes le vous maintenant afonssé ;  
 encor le voient paien en cel regné  
 tout droit en mai que on dist en esté »<sup>1086</sup>.

À la manière d'Ulysse qui, face au monstrueux Polyphème, opte pour la ruse et la mutilation de son adversaire, Rainouart n'hésite pas à se servir de tous les tours qui lui permettent de se débarrasser définitivement de ses ennemis : il apparaît donc dans une certaine mesure, comme l'a rapidement noté J.-P. Bordier<sup>1087</sup>, comme un véritable « trickster » à même d'utiliser la ruse pour se jouer de ses ennemis, tout en évoluant en

1085 *Aliscans*, *op. cit.*, p.424-426, v.6597-6613.

1086 *Le Moniage Rainouart I*, *op. cit.*, p.268, v.7200-7216.

1087 Jean-Pierre Bordier, « Pathelin, Renart, Trubert, badins, décepteurs », dans *Le Moyen Âge*, n°98, 1992, p.84.

frontière de la société ordonnée, étant constitué de paradoxes absolus, qui en font un mal nécessaire, un bien par défaut. Mais qu'on ne songe pas au plaisir malsain de Renart à jouer ses tours, ou à l'exquise intelligence policée d'Ulysse en abordant Rainouart : tous les « tricksters » se ressemblent, mais de loin. Le but premier de l'œuvre qui présente un tel personnage déteint nécessairement sur lui. C'est la critique qui couve dans le *Roman de Renart* qui fait du goupil une créature avide de nourriture, de sexe et de puissance, le poussant à se rire de ses comparses, à leur jouer des tours, mais aussi à les torturer, les violer voire les tuer. De même, c'est l'aspect épique de *L'Odyssée* qui fait d'Ulysse un stratège, en plus d'un être rusé. Rainouart, tout en partageant avec eux les traits caractéristiques du « trickster », se les approprie, voire les amplifie à cause, une fois de plus, de ses origines et de sa démesure. Il est donc tout à la fois « gabeur » et maladroit, héros de guerre et homme ridiculisé. Mais la figure du « trickster » est avant tout celle du rire, sous toute ses formes, qu'Ulysse, Renart, Rainouart ou le lecteur éclate de rire selon que les premiers triomphent de leurs ennemis, ou que le dernier se gosse de l'arroseur arrosé. À l'image de Loki ou du dieu amérindien Coyote, le « trickster » est un grand rieur devant l'éternel.

Héraclès comme Rainouart sont doués d'une force surnaturelle qu'ils tentent de mettre au service de l'Ordre, mais ce grand pouvoir, ils en sont conscients, représente un danger qu'il convient de dominer. Ces deux personnages essayent donc, tant bien que mal, de contenir cette fureur, cette démesure, qui se libère parfois sous le coup d'agressions extérieures : c'est par exemple le cas de la folie meurtrière, insufflée par Héra, qui pousse Héraclès à massacrer sa propre famille, de la même manière que Rainouart, dans une moindre mesure, laisse libre cours à sa fureur en projetant violemment Picolet au loin, alors que celui-ci dispose normalement de l'immunité du messager<sup>1088</sup>. Or, nous avons très nettement identifié cet épisode comme l'un des rares dans lesquels Rainouart perd le contrôle de sa force<sup>1089</sup>. Notons que « le champion participe en un sens de cet « autre monde » maléfique qu'il est chargé de vaincre »<sup>1090</sup>.

1088 *La Bataille Loquifer*, op. cit., p.63-64, v.1174-1243.

1089 Voir Deuxième Partie, B, 1 et 2. De la même manière, Rainouart se distingue, dans les *Aliscans*, par son contrôle vis-à-vis des valets qui ne cessent de le harceler de leurs quolibets : il en faut en effet beaucoup avant que le jeune géant ne sorte de ses gonds et abatte ses ennemis, car on vient de bafouer son honneur.

1090 Pierre et André Sauzeau, *la Quatrième Fonction, altérité et marginalité dans l'idéologie des Indo-Européens*, op. cit., p.149.



Par cette altérité, par son rapport même avec son ennemi, le représentant de F4 entretient bien souvent un rapport privilégié avec l'Autre-Monde, celui des morts, de la magie et des êtres surnaturels. Difficile, à première vue, de s'intéresser à ce point, qui semblerait davantage pertinent dans le genre romanesque, au sein duquel les allées et venues des chevaliers dans l'Autre-Monde sont courantes. Et pourtant, ce point aurait l'avantage d'expliquer l'une des curiosités les plus importantes, et l'une des faiblesses selon la critique, de la *Bataille Loquifer*, à savoir l'épisode final de Rainouart en Avalon. Par sa volonté farouche d'évoluer le long des frontières et de les protéger, Rainouart a souvent été mêlé à des affrontements nautiques, bien davantage que nombre de chevaliers épiques. Or, tout comme dans le roman, les portes de l'Autre-Monde s'ouvrent ici par l'intermédiaire de l'eau, et plus particulièrement de la mer. Il y fait la rencontre de créatures fabuleuses (fées, sirènes, Chapalu) ainsi que de personnages incongrus (Arthur, Yvain, Gauvain, Morgane<sup>1091</sup>), car tout droit sortis de la Matière de Bretagne, dont les motifs et personnages sont rarement présents dans la chanson de geste. Mais si la critique a vu dans cet épisode, absent de certaines versions<sup>1092</sup>, une faute de goût ou plus probablement une volonté étrange de joindre la matière épique à des motifs et personnages romanesques, ne pourrait-on voir dans cet ajout la conscience très fine qu'aurait eue certains clercs du rôle de Rainouart, l'être qui, par ses déplacements et ses transgressions, en vient même à évoluer aux frontières des genres ? De fait, on pourrait fortement rapprocher ce passage des différents épisodes de *catabase* présents dans l'épopée antique<sup>1093</sup>, qui avaient la plupart du temps valeurs d'initiations ou de tests. Tout comme les héros antiques y rencontraient les âmes des défunts, Rainouart rencontre dans ce lieu hors du temps et de l'espace des personnages singuliers, qui n'ont plus leur place dans le monde : ils demeurent aux côtés d'Arthur, roi éthéré qui veille sur une cour fantomatique jusqu'à ce que son royaume ait de nouveau besoin de lui (l'Espoir Breton). Il est d'ailleurs conduit dans cet Autre-Monde par des créatures ambiguës, fées et sirènes, figures de « passeurs » des

---

1091 *La Bataille Loquifer*, op. cit., p.128-129, v.3627-3643. On notera néanmoins la présence incongrue de Roland au milieu de ces chevaliers arthuriens.

1092 Voir la présentation de la chanson et des manuscrits en Introduction.

1093 Voir à ce sujet Audrezy Mc Fadden, *Ibant obscurisola sub nocte per umbram : la quatrième fonction dumézilienne dans les récits catabatiques*, Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université Laval dans le cadre du programme de maîtrise en Études anciennes pour l'obtention du grade de Maître es arts (M.A.), disponible en ligne.

eaux mystérieuses<sup>1094</sup> qui relient ces deux mondes dans la conception médiévale et antique : la navigation, part importante de l'initiation, et constamment présente dans le cas des aventures de Rainouart<sup>1095</sup>, est justement un élément de quatrième fonction. L'épreuve de Rainouart est ici de combattre Chapalu, et bien que l'issue du combat soit incertaine, l'épreuve est remportée du fait que Rainouart permet au monstre de redevenir humain. Et il y aura bien passage d'un statut à un autre, puisque, tout en étant le point de liaison entre la *Bataille Loquifer* et le *Moniage Rainouart*, cet épisode marque chez le jeune géant la rupture de l'état de chevalier pour celui de moine.

Le cas d'Héraclès, tout comme celui de Rainouart, demeure néanmoins problématique : ils représentent le « Fort », et devraient donc en toute logique s'intégrer à la seconde fonction. C'est en partie le cas pour Héraclès qui, malgré ses excès et ses « péchés », reste rattaché à l'Ordre du début (allaitement par le sein d'Héra) à la fin de sa vie (apothéose et mariage divin avec Hébé selon l'*Odyssée*). Dans l'esthétique et la mythologie antiques, les dieux sont omniprésents et matériels, faits de chair et de sang. Ce fait nous est systématiquement rappelé durant les aventures d'Héraclès, même s'il n'est qu'un demi-dieu, nous le désignant comme prédéterminé à une voie et une nature précises, programmé d'office à l'Ordre Divin sans réelles possibilités de choix. G. Dumézil avait déjà exposé cette idée :

« Partout il s'agit, malgré la singularité de plusieurs de leurs traits, de héros humains, l'Indien Sisupàla, le scandinave Starkadr, le Grec Héraclès, qui, à la différence de l'Indra du Purana, ne sont pas entièrement comptables de leur conduite : chacun est « l'enjeu du jeu des dieux » »<sup>1096</sup>.

Cependant, le personnage de Rainouart, dans le cadre de l'idéologie chrétienne médiévale, n'est pas construit de manière aussi simple : sa nature est telle qu'elle ne le prédestine pas à quoi que ce soit. Notons d'ailleurs que la carrière de Rainouart, bien que particulièrement erratique, n'est entachée d'aucun des « trois péchés du guerrier »

---

1094Les rôles de Picolet (*Bataille Loquifer*) et de Galopin (*Moniage Rainouart*), en tant que luitons aquatiques, magiciens et messagers, présentent de nombreux intérêts dans le cadre d'une étude de la quatrième fonction. Picolet est justement celui qui dérobera Maillefer pour le conduire au palais d'Aubéron, en lui faisant traverser la mer, pour lui faire passer son enfance dans cet endroit merveilleux.

1095Les batailles navales, de même que les épisodes de navigation, sont en effet très nombreux dans la Geste Rainouart.

1096Georges Dumézil, *Heur et Malheur du guerrier*, op. cit., p.385.

définis par G. Dumézil<sup>1097</sup> : à aucun moment, contrairement à Héraclès, Indra ou Starcatherus, Rainouart ne transgresse les lois humaines et divines à l'encontre, successivement, des trois fonctions. Il est un être du possible : de prince il devient cuisinier, de guerrier il se fait moine. De plus, son ascendance est non pas divine, mais démoniaque, et toute sa vie se résume à une longue bataille à la fois contre son peuple d'origine (les Sarrasins), mais aussi son peuple d'adoption (les Chrétiens), de la même manière que malgré quelques discrètes mentions<sup>1098</sup>, Rainouart s'éteindra sans réelle consécration. Faut-il donc supposer que seuls les buts entrent en compte dans l'affiliation à une fonction précise ? Même selon cette idée, on ne peut caractériser Rainouart comme relevant pleinement de F2 tant ses motivations et ses actions semblent complexes, et relever aussi bien du divin que du personnel. Contrairement à Héraclès qui, pour reprendre l'expression de P. et A. Sauzeau<sup>1099</sup>, passe du statut de « guerrier noir » (jeune guerrier, pas encore initié ni intégré à la société) à celui de « guerrier rouge » (guerrier mature, initié et intégré à la société), Rainouart demeure toute sa vie un « guerrier noir », un jeune homme qui prend l'apparence et les mœurs de tout sauf d'un vrai soldat. La Geste Rainouart n'est après tout que la longue succession des impulsions du jeune géant, dont les motivations premières sont non pas de conquérir les Sarrasins et leurs terres pour la gloire du Roi ou de Dieu, mais de satisfaire des buts et besoins personnels : prouver qu'il est digne d'être considéré comme un puissant guerrier, retrouver son enfant enlevé par ses ennemis, aider un ami à défendre sa cité, ou encore se procurer par tous les moyens de quoi nourrir ses compagnons moines. Autant d'épisodes qui, malgré leurs conséquences bien souvent bénéfiques, n'en sont pas moins dénués de toute volonté de maintien de l'Ordre. Peut-être faut-il, tout comme P. et A. Sauzeau admettent la complexité du personnage d'Héraclès, héros F2 dont les modes d'action sont bien souvent ceux de F4 (F2>F4), supposer une certaine hétérogénéité chez Rainouart aussi. Extrêmement similaire à son homologue antique, Rainouart pourrait cependant en symboliser le reflet inversé : il semble avant tout être un personnage de F4 dont les actions tendent bien souvent à avoir des conséquences (et non pas des buts), toujours selon des modalités guerrières,

<sup>1097</sup> Georges Dumézil, *Heur et Malheur du guerrier*, *ibid.*, p.357-425.

<sup>1098</sup> Voir par exemple le *Moniage Rainouart I*, *op. cit.*, p.277, v.7453-7462. Cet exemple est l'allusion la plus développée.

<sup>1099</sup> Pierre et André Sauzeau, *la Quatrième Fonction, altérité et marginalité dans l'idéologie des Indo-Européens*, *op. cit.*, p.149-164.

favorables à l'Ordre (F4>F2).

Pour problématique que soit l'adéquation de Rainouart à l'idéologie trifonctionnelle dégagée par G. Dumézil, et réutilisée par J.-J. Grisward, elle s'effectue donc plus aisément si l'on tient compte de l'existence et des particularités d'une quatrième fonction centrée sur l'idée d'étrangeté et de marginalité. Le personnage participe en effet activement de la théorie de cette quatrième fonction, par sa nature de géant, son origine sarrasine, ses rapports avec l'Autre-Monde, et sa démesure. Il demeure dans toute sa Geste un « guerrier noir », d'après le sens dégagé par P. et A. Sauzeau, extérieur à la société et au monde de la guerre ordonnée, incapable de devenir un authentique « guerrier rouge » contemporain, un chevalier initié et abouti. Ses liens avec Guillaume, mais aussi le souci constant pour son lignage, achèvent de faire de Rainouart une figure des frontières, de l'altérité poussée à son maximum, ce qui n'est guère étonnant si l'on songe que le jeune géant synthétise certains des personnages les plus extrêmes du Moyen Âge : le fou, le monstre, le *trickster*.

### 3 - le legs de Rainouart

De nos jours, la présence de la chanson de geste sur la scène médiatique est réellement moindre : de fait, c'est essentiellement le roman, et tout particulièrement les récits arthuriens, qui ont été adaptés et réactualisés. Il n'y a qu'à voir le nombre de séries et de films adaptées des romans de Merlin, Arthur et Lancelot. Sur la scène française, les séries télévisuelles se multiplient, et l'intérêt du public va *crescendo* par rapport à la période médiévale, que l'on ne considère essentiellement, au niveau du grand public, qu'à travers ces œuvres romanesques. Or, justement, Charlemagne lui-même attend son *Kaamelott*<sup>1100</sup>. Rainouart a disparu des mentalités, de même que Guillaume d'Orange. Même Charlemagne, véritable pilier du genre épique, ne se voit plus traité qu'à travers le prisme de l'Histoire et des documentaires qui y sont associés : à juste titre, puisque le cycle du Roi possède une importante base historique, mais qui n'a pas su s'adapter aux attentes du public moderne. Contrairement à la matière de

---

1100Série télévisuelle centrée sur le roi Arthur et les chevaliers de la Table Ronde, réalisée par Alexandre Astier.

Bretagne, la matière de France n'est plus présente que dans les essais des médiévistes et quelques ouvrages d'Histoire.

Cependant, la postérité de Rainouart après l'Âge d'Or des chansons de geste n'était pas des moindres. Comme le signale à juste titre B. Guidot<sup>1101</sup>, la notoriété de Rainouart est réelle aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. Il est présent, en regard de Guillaume, dans certains dictons populaires<sup>1102</sup>, mais surtout, au XIII<sup>e</sup> siècle, dans la deuxième partie du *Roman de la Rose*, de Jean de Meung :

« Et Franchise, qui bien s'en queuvre,  
Brandist la hante de la lance  
Et contre le vilain la lance,  
Qui n'avoit pas queur de couart,  
Ainz semblast estre Renouart  
Au tinel, s'il fust revescuz »<sup>1103</sup>.

On remarque d'ailleurs qu'il est encore très clairement associé à son tinel, et qu'il est ici associé au thème du courage inébranlable. Un siècle plus tard, c'est dans la *Divine Comédie* de Dante que l'on retrouve mention du jeune géant :

« Puis ma vue fut attirée sur cette croix par Guillaume, par Rainouart,  
par le duc Godefroy et par Robert Guiscard »<sup>1104</sup>.

Cette mention illustre non seulement que le personnage, mis en regard de son principal acolyte, était encore clairement identifié comme faisant partie d'une branche de la geste des Aymerides, mais surtout qu'il était encore considéré comme un valeureux chevalier français, parfaitement reconnu, non seulement par Dieu, d'où sa présence en ces lieux, mais surtout par le public.

Au vu du constat de la disparité de la renommée de Rainouart sur la scène littéraire, il nous a semblé utile de clore cette recherche sur le legs de Rainouart, en nous focalisant plus particulièrement sur la manière dont l'évolution de ce personnage était encore perçue à la fin du Moyen Âge à travers la façon dont il est décrit dans le *Roman de Guillaume d'Orange en prose*, et à la manière dont il avait pu influencer

---

1101 Bernard Guidot, « un éminent protagoniste d'*Aliscans* : le tinel de Rainouart », dans *Burlesque et dérision dans les épopées de l'occident médiéval*, op. cit., p.133.

1102 On retrouve par exemple l'inversion des surnoms des héros épiques : tels « Guillaume au tinel et Rainouart Fierebrace ».

1103 *Le Roman de la Rose*, traduction et édition d'Armand Strubel, Paris, Poche, 1992, v.15312-15317.

1104 Dante, la *Divine Comédie*, *Paradis*, chant XVIII, 5<sup>e</sup> Ciel, Ciel de Mars, Chevaliers du Christ, v.46-48.

Rabelais dans la construction de ses personnages de géant, Pantagruel et Gargantua, mais aussi Frère Jean des Entommeures<sup>1105</sup>.

Conservée dans deux manuscrits<sup>1106</sup> et datée du milieu du XVe siècle, la mise en prose du cycle de Guillaume d'Orange est une réalisation conséquente : elle reprend la matière de nombreuses chansons de la geste dans une volonté de présentation chronologique, sous la forme de chapitres ordonnés<sup>1107</sup>. Les habitués protagonistes sont donc présents : Aymeri et ses fils, Guillaume d'Orange, Louis, Charlemagne, Guibourc, et bien sûr Rainouart et Maillefer. Se pose alors la question de la manière dont les personnages ont pu évoluer : la réécriture, par le biais du passage du ver à la prose, a-t-elle été fidèle, réalisée dans une volonté de restitution, ou bien l'ambiance, le cadre et les personnages ont-ils été réactualisés selon le goût contemporain ? Une telle question a déjà été abordée par F. Suard<sup>1108</sup> ; il nous semble néanmoins utile de nous poser la question de savoir si le personnage précis de Rainouart a subi certaines altérations des œuvres en vers, à celle en prose, car le sujet n'a été que très brièvement abordé jusque-là. Est-il resté le même que dans les chansons de geste du XIIe siècle, ou bien est-il représenté différemment ? Est-il déjà, dans le roman en prose, une influence probable aux géants dépeints par Rabelais à la Renaissance ?

Le premier fait à constater est que le rôle de Rainouart, central dans la geste du XIIe siècle, est toujours aussi important : il occupe, au même titre que Guillaume dans les chapitres qui lui sont destinés, une place de premier plan, éclipsant par sa présence écrasante la valeur des autres protagonistes dans les réécritures des *Aliscans*, de la *Bataille Loquifer*, et du *Moniage Rainouart*. Comme le remarque F. Suard, son rôle a même tendance à déborder<sup>1109</sup> : il est en effet brièvement présent dans un épisode du *Moniage Guillaume*, ce qui n'est pas le cas dans la chanson. Il est donc encore, au XVe

---

1105Un tel sujet pouvant être très largement développé, comme l'illustre le sujet de la thèse de Jean Larmat, *Le Moyen Âge dans le gargantua de Rabelais*, nous nous contenterons de tracer les grandes lignes de cette réflexion, et de signaler quelques pistes de recherche intéressantes.

1106BN fr. 1497 et BN fr. 796.

1107On nous fait ainsi le récit de certaines chansons : *Aymery de Narbonne*, *Les Narbonnais*, *les Enfances Guillaume*, *le Couronnement de Louis*, *le Charroi de Nîmes*, *la Prise d'Orange*, *le Siège de Barbastre*, *les Enfances Vivien*, *la Chevalerie Vivien*, *Aliscans*, *la Bataille Loquifer* (sans le passage merveilleux à Avalon), *le Moniage Renouart*, et *le Moniage Guillaume*.

1108François Suard, *Guillaume d'Orange, étude du roman en prose*, Paris, Honoré Champion, 1979.

1109François Suard, *Guillaume d'Orange, étude du roman en prose*, *ibid.*, p.485.

siècle, un personnage attendu et que l'on apprécie de mettre en scène.

Le personnage garde ainsi nombre des traits qui lui sont propres dans la chanson de geste : il est toujours un jeune « nice », glouton et maladroit, violent et colérique. Son personnage, comme c'était déjà le cas au XIIe siècle, demeure construit sur des valeurs opposées : il est à la fois un chevalier chrétien et un fou, fortement lié au monde de la cuisine et aux techniques des géants Sarrasins. Notons d'ailleurs qu'il est très clairement présenté comme un « jaiant »<sup>1110</sup>, statut toujours favorisé par un équipement atypique (il combat souvent à moitié nu) et le maniement, attendu, du fameux tinel. De la même manière, son rôle reste relativement similaire : apporter la victoire au camp chrétien et devenir un chevalier accompli dans les *Aliscans* en prose, combattre Loquifer dans la *Bataille Loquifer* en prose, et tenter en vain de s'intégrer dans un monastère, tout en aidant Guillaume à combattre Maillefer puis Gadifer dans le *Moniage Rainouart* en prose.

Cependant, le personnage semble avoir dans le même temps reçu un traitement particulier : l'ouverture de la seconde moitié des *Aliscans* en prose commence par un récit assez conséquent des « Enfances » de Rainouart, depuis son enlèvement jusqu'à sa rencontre avec Guillaume. Ce développement, absent de la chanson, mais basé sur certains détails qui y sont présents, permet de dresser un portrait neuf de la jeunesse du géant cuisinier : contrairement à ce que l'on peut voir dans la seconde moitié des *Aliscans* ou dans celle de la *Chanson de Guillaume*, Rainouart est ici présenté comme parfaitement satisfait de son sort. Personne n'osant se dresser face à lui, il évolue comme il le souhaite, sans aucun maître, et comme le souligne F. Suard, « tire parti de son état »<sup>1111</sup> :

« Il se tenoit en la cuisine continuelement et le plus souvent, et servy, quant il fut ausques mis en oubli, de tourner le rost, de broier les saulces ou mortier, de mengier les lardons, de humer les broués, de leschier la vesesselle, de reincer les potz en la despence, et souventes fois mengoit la viande outre le gré des cuisiniers »<sup>1112</sup>.

Bien que rejeté par l'ensemble des cuisiniers et des valets pour son comportement (il

---

1110 *Le Roman de Guillaume d'Orange en prose, op. cit.*, p.843. Le narrateur le qualifie aussi de « gaiand » p.845.

1111 François Suard, *Guillaume d'Orange, étude du roman en prose, op. cit.*, p.576.

1112 *Le Roman de Guillaume d'Orange en prose, op. cit.*, p.842.



est dit que Rainouart réveillait chaque nuit ses voisins par d'horribles ronflements !<sup>1113</sup>), il ne s'insurge pas d'être traité ainsi, lui qui est pourtant fils de roi. Il faut attendre sa rencontre avec Guillaume pour que sa « nature »<sup>1114</sup> le pousse à reconquérir le statut qui est le sien. Un tel bonheur de passer sa jeunesse dans les cuisines, lieu « naturel » du jeune géant car « la estoit tousjours son retrait »<sup>1115</sup>, n'est rendu possible que grâce à la sympathie que Louis, étrangement, éprouve à l'égard de Rainouart dans le roman en prose. Dans les *Aliscans*, Louis déteste Rainouart à cause de sa trop grande taille, motif que l'on retrouve par la suite dans le roman<sup>1116</sup>, pourtant, la jeunesse de Rainouart se passe sous la protection du bienveillant monarque :

« Ce que maistre donne et serviteur pleure sont lermes pardues, sire chevalier, fet il ; pour tant le dy que je ne veill mye que on reffuse rieng a Renouart, et mal soit de l'eure ne vous octeist a l'eure qu'il vous fery, quant a mengier son saoul lui reffusastes, ce que rien ne vous couste, et maudit soit il qui le plaindra et le lui reffussera »<sup>1117</sup>.

Sa colère démesurée lui assure une réputation de « fol »<sup>1118</sup> que l'ensemble de la cour entretient, ce qui est favorisé par la multiplication des épisodes d'affrontements contre les serviteurs, qui permettent de marquer bien davantage que de la chanson la construction du personnage en tant que cuisinier monstrueux. Un tel développement permet d'ailleurs d'amener, de la même manière que dans les *Aliscans*, une très nette évolution du personnage. On retrouve le passage du tinel à l'épée, un Rainouart maître des techniques chevaleresques, et enfin décrit comme un « bel damoysel »<sup>1119</sup> au moment d'épouser Aëlis : un chevalier parfaitement intégré au personnel épique, état qui ne dure cependant que peu de temps (quelques chapitres dans le roman en prose), car tout comme au début de la *Bataille Loquifer*, Rainouart se retrouve anéanti par la mort de sa femme, et « se demenoit comme ung homme qui avoit son sens perdu »<sup>1120</sup>. C'est donc bien le Rainouart « asoté » qui demeure présent aussi bien dans les versions en proses et en vers de la *Bataille Loquifer* et du *Moniage Rainouart*. Cette caractéristique n'est pas particulièrement développée dans le cas de Maillefer, comme

1113 *Le Roman de Guillaume d'Orange en prose, ibid.*, p.847.

1114 *Le Roman de Guillaume d'Orange en prose, ibid.*, p.845.

1115 *Le Roman de Guillaume d'Orange en prose, ibid.*, p.845.

1116 *Le Roman de Guillaume d'Orange en prose, ibid.*, p.844.

1117 *Le Roman de Guillaume d'Orange en prose, ibid.*, p.842.

1118 *Le Roman de Guillaume d'Orange en prose, ibid.*, p.843.

1119 *Le Roman de Guillaume d'Orange en prose, ibid.*, p.932.

1120 *Le Roman de Guillaume d'Orange en prose, ibid.*, p.935.

c'est d'ailleurs le cas dans le *Moniage Rainouart*, mais la volonté de prolonger les aventures du lignage des géants chrétiens, typique du genre épique, est dans le cas du roman en prose délayée par des motifs davantage romanesques. Ne pourrait-on voir dans cet élargissement du rôle et des aventures de Maillefer une possible influence sur la généalogie gigantesque que Rabelais, un siècle plus tard, sera amené à construire ?

La violence du personnage est donc toujours bien présente, contrairement à ce qu'assure F. Suard à propos de la survie des valets<sup>1121</sup>, car les combats mortels contre les serviteurs sont présentés comme nombreux<sup>1122</sup> : il faut cependant reconnaître que, de manière générale, certains des passages dans lesquels le comportement de Rainouart s'approche de celui du « desvé » sont absents. C'est par exemple le cas de l'épisode, présent dans la *Bataille Loquifer*<sup>1123</sup>, dans lequel Rainouart jette Picolet au loin, normalement protégé par l'immunité du messenger, tout en le blessant. Ses colères sont excusées, passées sous silence grâce à ses intentions bénéfiques, de la même manière que son appétit nuisible, et ses sentiments sont davantage développés : les passages dans lesquels Rainouart s'interroge sur son état, sur le bien-fondé de ses actions sont en effet bien plus nombreux que dans les chansons. Comme le souligne F. Suard, les caractéristiques qui tendent à faire de Rainouart un chevalier plus policé, moins atypiques, sont bien davantage exploitées : sa présentation se rapproche parfois de celle de n'importe quel autre chevalier romanesque, de par l'adoucissement de ses traits comiques fondamentaux<sup>1124</sup>.

Il ressort donc de la construction du personnage une profonde impression d'opposition, voire de paradoxe. Mais si les qualités et les différents statuts de Rainouart (chevalier/fou) ne s'excluaient pas les uns les autres dans le cadre de la chanson de geste, ces oppositions semblent avoir été exacerbées dans le roman en prose. Si de manière générale, la démesure caractéristique des chevaliers épiques semble avoir été atténuée, de façon à privilégier, dans une certaine mesure, dialogues et maîtrise de soi, ce n'est que très partiellement le cas de Rainouart. Le personnage y alterne en effet les rôles de vulgaire géant brutal et de guerrier avisé adepte de la

---

1121François Suard, *Guillaume d'Orange, étude du roman en prose, op. cit.*, p.485.

1122Rainouart projette en effet quiconque le gêne contre un pilier ou dans un feu. Cf. *Le Roman de Guillaume d'Orange en prose, op. cit.*, p.842-843.

1123*La Bataille Loquifer, op. cit.*, p.63, v.1204-1207.

1124François Suard, *Guillaume d'Orange, étude du roman en prose, op. cit.*, p.485.

rhétorique et de la théologie<sup>1125</sup>. Comme le souligne F. Suard, le contraste est exagéré<sup>1126</sup>, faisant de Rainouart un modèle extrême de l'héroï-comique.

Par cette exacerbation des contrastes, la construction du personnage de Rainouart dans le roman en prose se différencie de son équivalent épique. Ses travers sont toujours exploités, propices au rire, mais la respectabilité nouvelle qu'il semble afficher le pose comme un être du paradoxe. Plus que jamais, en cette fin du Moyen Âge, Rainouart représente la base solide du bon géant littéraire, fléau, mal nécessaire, mais aussi bon vivant qui permet à la société de progresser et de jeter un regard neuf sur son évolution. Le développement des aventures de Maillefer tendent enfin à glorifier le développement d'une généalogie de bons géants français, tel qu'on en retrouve par la suite chez Rabelais.

Lorsque Rabelais publie *Gargantua* en 1534, l'archétype du géant, à travers ce personnage, est déjà non seulement fort apprécié du public, notamment avec la publication quelques années auparavant de *Pantagruel*, mais surtout clairement lié à la littérature médiévale, grâce aux *Chroniques*<sup>1127</sup> contemporaines dont il est le héros et qui le lient à l'univers du roi Arthur : le géant des *Chroniques* est ainsi fils de deux géants (Grant Gosier et Galemelle), eux-mêmes créations magiques de Merlin.

Comme nous l'avons vu dans le cas de Rainouart, le géant est un des personnages les plus propices au carnavalesque : il est l'être qui, par son origine même, dépasse la simple mesure, et encourage les autres à agir de même. C'est dans cette optique que Rabelais a construit son œuvre, en faisant de Pantagruel et Gargantua les vecteurs d'une démesure propice à la parodie, mais surtout à la satire : celle-ci, tout comme durant la période médiévale, passe ici à travers le thème de l'excès de nourriture et du festin, de celui de la parodie et du décalage épique, du combattant atypique, alors présenté sous deux formes, celle du guerrier gigantesque, et celle du guerrier-moine. À travers cette ébauche, le médiéviste reconnaîtra sans conteste les motifs principaux utilisés dans le *Moniage Rainouart* et le *Moniage Guillaume*...

---

1125Le raisonnement qui amène le jeune géant à devenir moine est ainsi bien davantage développé dans le roman en prose, et tend à illustrer un adoucissement du comportement du personnage. Cf. *Le Roman de Guillaume d'Orange en prose, op. cit.*, p.974.

1126François Suard, *Guillaume d'Orange, étude du roman en prose, op. cit.*, p.487.

1127Grandes et inestimables chroniques du grant et enorme geant Gargantua.

Dès sa naissance, Gargantua s'inscrit dans un contexte d'excès et de démesure : il naît en plein Âge d'Or, dans un pays de Cocagne où il fait bon vivre et bon manger. Sa naissance merveilleuse, par l'oreille de sa mère, est ainsi la conséquence directe de la *Gula* de sa mère, à laquelle répond le premier cri de l'enfant : « À boire, à boire à boire ! ». L'univers de Gargantua sera ainsi défini comme un immense garde-manger, à l'image du monastère dans lequel s'installe Rainouart. Les nombreuses déclarations du jeune géant suivent d'ailleurs cet idée : bien que venu dans un souci de pénitence, il n'y demeure pas pour jeûner, et il compte bien rythmer ses journées à l'aide de repas substantiels, dont les descriptions s'enchaînent au sein du *Moniage*. Comme le souligne C. Deloince-Louette, « le géant est d'abord un corps mangeant »<sup>1128</sup>, dont l'ogre est une des facettes, et la gourmandise se veut alors un véritable moteur narratif : elle est le but lorsque Rainouart part chercher de quoi sustenter les moines, la récompense lorsque celui-ci rentre affamé au monastère, mais aussi parfois outil et arme, lorsque le jeune géant utilise pains et fromages pour se battre, à la manière de la bataille des fromages, dans *Aucassin et Nicolette*. C'est ainsi que Rabelais a construit son Gargantua, à travers l'excès de nourriture, thème pourtant relativement effacé dans la Littérature de la Renaissance, contrairement à la période médiévale, où tout prétexte est trouvé pour en consommer à profusion. J. Larmat affirme ainsi qu'en « donnant à la nourriture une place importante dans Gargantua (et dans Pantagruel), Rabelais montre qu'il appartient encore au Moyen Âge »<sup>1129</sup>. Que l'on songe par exemple, pour rester dans le registre épique, à la *Chanson de Guillaume*, dans laquelle le besoin d'eau et de nourriture est constamment exacerbé. On est alors réellement en plein carnavalesque, en ce que non seulement Gargantua tombe dans cet excès, mais y invite aussi ses parents et son entourage. La générosité du géant s'illustre alors à travers la contamination de cette démesure : on invite tous les habitants à festoyer lors de la naissance de Gargantua, de la même manière que la préoccupation première de Rainouart au sein du monastère et la nourriture, pour lui-même mais aussi pour ses frères. Il est à la fois le géant nourricier, mais aussi son revers : l'ogre. Ainsi de la menace ironique que lance Rainouart à ses moines :

1128Christiane Deloince-Louette, « Mesure et démesure dans *Gargantua* de Rabelais », dans *Un thème, trois œuvres, mesure et démesure*, Paris, Belin, 2003, p.107.

1129Jean Larmat, *Le Moyen Âge dans le Gargantua de Rabelais*, Paris, Belles Lettres, 1973, p.47.

« Renouart ont si assis li gaiant  
 k'il ne pot mais arriere ne avant,  
 ne puet venir mais a l'ost tant ne quant ;  
 et Renouars va de faim baaillant.  
 Dist a ses moines por faire paor grant :  
 « Le quel de vos mangerai jou avant ? »  
 Li moine *l'oent*, de paour vont tramblant,  
 n'i a celui qui die : « Jou m'en vant. »  
 Li plus hardis vait derrier reculant.  
 Dist Renouars : « Baron, n'alés doutant,  
 que jou me vois ensi a vos gabant.  
 Or soiés coi et ensamble taisant  
 que ne vos oient la defors cil gaiant ;  
 si m'overrés la porte coient.  
 En mi cel pré lés cel pont *tournoiant*  
 voi le cheval Tibaut l'Arrabiant ;  
 cras est et grans, mervelloz et *tenant*.  
 Se nos l'aviens chaiens a no commant,  
 s'en trencheriemes et derriere et devant,  
 si en quiriemes sor cel carbon ardent,  
 s'en mangeriemes tot a nostre talent  
 tant que Guillaume nos sera secourant » »<sup>1130</sup>

Géant nourricier, mais aussi ogre anthropophage, Rainouart joue sur les deux tableaux à travers cet épisode, tout comme Gargantua qui avale des pèlerins en salade, sans même s'en rendre compte<sup>1131</sup>.

Bien que la chanson de geste ait poussé depuis quelques siècles son chant du cygne, le genre épique reste malgré tout fort apprécié durant la Renaissance, moins à travers ses versions médiévales qu'antiques. Néanmoins, le genre et sa codification était suffisamment connu de Rabelais mais aussi de son public humaniste pour pousser l'auteur à parodier ce genre très codifié, et à jouer, grâce aux excès amenés par le géant, sur le décalage permanent avec le modèle épique. Le roman possède de fait une forte tonalité épique qui ne cesse d'éclairer la parodie : tout comme dans les chansons de geste, on retrouve les commentaires du narrateur qui visent à accentuer l'intensité et le *pathos* de certains passages<sup>1132</sup>, la description de la beauté et de la violence extrême des batailles. Mais c'est surtout à travers le passage concernant Frère Jean des Entommeures que cette touche épique se ressent le mieux :

<sup>1130</sup> *Le Moniage Rainouart I, op. cit.*, p.203, v.5375-5396.

<sup>1131</sup> Voir Iconographie.

<sup>1132</sup> Cf. *Gargantua*, traduction de Guy Demerson, Paris, Seuil, 1996, p.227.

« Aux uns, il écrabouillait la cervelle, à d'autres, il brisait bras et jambes, à d'autres, il démettait les vertèbres du cou, à d'autres, il disloquait les reins, effondrait les nez, pochait les yeux, fendait les mâchoires, enfonçait les dents dans la gueule, défonçait les omoplates, meurtrissait les jambes, déboitait les fémurs, débezillait les fauciles.

Si l'un d'eux cherchait à se cacher au plus épais des ceps, il lui froissait toute l'arête du dos et lui cassait les reins comme à un chien.

Si un autre cherchait son salut en fuyant, il lui faisait voler la tête en morceaux en le frappant à la suture occipitopariétale »<sup>1133</sup>.

Démessure des coups, force extraordinaire, violence hyperbolique, cadavres qui se comptent par milliers, autant d'attributs typiques du registre épique qui sont ici réactualisés, sous un mode parodique, à la manière d'un véritable « génocide joyeux » rabelaisien. Tout comme dans la chanson de geste, les massacres sont racontés avec allégresse, et Rabelais, en cela, se fait à la fois héritier de l'épopée médiévale tout autant qu'écrivain incongru au sein de la littérature du XVI<sup>e</sup> siècle. Comme le souligne J. Larmat, pour marquer la proximité du roman avec les scènes de combat épiques :

« Les scènes pourraient être atroces dans leur naturalisme impudique, mais le trouvère jubile à détailler les crânes fendus, les poings coupés, les nez tranchés, les corps transpercés : ce ne sont pas des hommes qui meurent, mais des païens qui sont châtiés et envoyés en enfer. [...] La douleur apparaît, en présence de tableaux si cruels, mais seulement quand ce sont les chrétiens qui tombent »<sup>1134</sup>.

La volonté parodique, proche du carnavalesque de Rainouart, se retrouve de plus dans l'incongruité de son arme : un « bâton de croix », qui n'est pas sans évoquer le fameux tinel du jeune géant, et qui est ici ironiquement comparé à une lance.

Comme le souligne C. Deloince-Louette, l'œuvre centrée sur Gargantua pourrait se résumer en une « épopée pour rire »<sup>1135</sup> tant sont nombreuses les formes épiques au sein du récit. Le jeune Gargantua reprend en effet à son compte tous les attributs et les rôles des héros épiques tels qu'ils étaient pensés durant le moyen Âge : on suit le héros depuis ses « Enfances » jusqu'à la fin de sa vie, à travers ses épreuves guerrières et sociales, qui lui permettent constamment de faire honneur à son lignage. J. Céard met justement en avant le fait que l'histoire de Gargantua « présente successivement des

---

1133 *Gargantua*, traduction de Guy Demerson, *ibid.*, p.227.

1134 Jean Larmat, *Le Moyen Âge dans le Gargantua de Rabelais*, *op. cit.*, p.129.

1135 Christiane Deloince-Louette, « Mesure et démesure dans *Gargantua* de Rabelais », dans *Un thème, trois œuvres, mesure et démesure*, Paris, Belin, 2003, p.110.

« Enfances Gargantua », une « Chevaleria Gargantua », et enfin un « Moniage Gargantua » »<sup>1136</sup>, et ce à travers l'histoire d'un lignage : on est véritablement en présence d'un « cycle gargantuesque », qui ne peut qu'être volontaire tant les connaissances épiques de Rabelais transparaissent à travers sa visée parodique mais aussi de nombreux indices, comme les noms de personnages issus de chansons de geste, et tout particulièrement de géants, que l'auteur aime à insérer dans son récit. D'ailleurs, le processus d'humanisation du géant est aussi perceptible dans le cas de Rainouart que dans celui de Gargantua, bien que traité sous des formes différentes : la monstruosité de Rainouart, sensible à travers son apparence et sa manière de combattre, est peu à peu polie au moyen de l'initiation chevaleresque. On passe de l'animalité à l'humanité, de la même manière qu'on inculque à Gargantua l'importance de la propreté, de la parole et des vêtements, lui qui affectionnait de se rouler nu dans la fange... Mais dans les deux œuvres, nous ne sommes pas réellement en présence de la volonté d'humanisation implacable qui se retrouve dans les rites où l'ours, symbole du Monstre et de l'Animal, est rasé pour ressembler et devenir, métaphoriquement du moins, un homme. Dans le cas de nos deux héros, ce n'est pas un homme que l'on intègre à la société, mais bien le géant, avec ses qualités et ses défauts, ce qui dénote, dès la période médiévale, la volonté d'intégrer le monstre dans la société qui sera réellement manifeste dès la Renaissance. Tout comme Rainouart et Guillaume, Gargantua combat avant tout pour protéger sa terre et son lignage des incursions ennemies venues de l'Extérieur, telles les inlassables vagues de Sarrasins du cycle de Guillaume d'Orange, terminant de l'inscrire au sein d'une « geste » : Gargantua compte poursuivre le combat de ses « pères, aïeux et ancêtres », tout comme ses actions n'ont pour seul but que « la gloire de son nom et de sa maison », de manière à défendre cette terre dans laquelle il est profondément enraciné.

Pour ce faire, le géant se fait volontiers guerrier, rôle pour lequel ses origines le prédestinent à exceller. Mais tout comme nous l'avons vu pour Rainouart, le rôle du guerrier géant dépasse de loin le cadre de la simple bataille : il crée par sa démesure des situations improbables autant que truculentes, comme l'illustre parfaitement le

---

<sup>1136</sup>Jean Céard, « Rabelais et la matière épique », dans *La Chanson de geste et le mythe Carolingien*, Mélanges René Louis, Saint-Père-Sous-Vézelay, Musée Archéologique Régional, 1982, p.1259.



personnage du géant Fracasse, dans le *Baldus* de Folengo, épopée burlesque dont la parution précède de quelques décennies celles de *Pantagruel* et *Gargantua*. Mais si le personnage de Rainouart, malgré ses origines, garde un traitement quelque peu humain, il n'en va pas de même pour Gargantua, dont la taille, gigantesque, change radicalement la façon dont tout combat sera mené : là où Rainouart tue de nombreux Sarrasins en un seul coup de son tinel, tout en restant au même niveau que ses adversaires mais doit constamment s'interroger sur le bien-fondé et la chance de réussite de ses attaques, Gargantua s'autorise à attaquer rien de moins qu'un château ! Les boulets de canon qu'il reçoit sont d'ailleurs comparés par le géant à de vulgaires grains de raisins. Certains épisodes de la geste Rainouart illustrent néanmoins la différence de registre dans lequel évolue Rainouart par la démesure de sa force et de sa taille : à la fin des *Aliscans*, après que Rainouart ait été oublié par Guillaume, il se sert de la « poutre faîtrière »<sup>1137</sup> d'un ermitage comme d'une arme, c'est-à-dire d'un morceau de bâtiment ! On retrouve bien ici le décalage entre humain et géant, qui n'ont absolument pas le même rapport à ce qui les entoure, de par leur différence de taille. Il en va de même lorsque, à bord d'un drômon sarrasin, il se sert d'un morceau de mât, encore un objet qui revêt le rôle de morceau de bâtiment, pour endommager le château construit à l'arrière du navire. À la manière de Gargantua, c'est en géant qu'il agit, car sa force et sa taille lui permettent de combattre à un tout autre niveau que ses ennemis : il est une machine de siège à lui tout seul ! Gargantua lui-même ne manie-t-il pas, un peu à la manière de Rainouart, un arbre qu'il a lui-même choisi et arrangé ?

« Alors Gargantua monta sur sa jument, escorté comme il est dit plus haut, et, trouvant sur son chemin un arbre grand et haut (on l'appelait généralement l'arbre de saint Martin, parce que c'est un bourdon que saint Martin avait planté jadis et qui avait crû de la sorte), il dit : « Voici ce qu'il me fallait ; cet arbre me servira de bourdon et de lance. » Et il l'arracha de terre facilement, en ôta les rameaux et le décora pour son plaisir »<sup>1138</sup>.

Tout comme Rainouart, il se sert d'une arme qui représente une toute autre réalité pour le commun des mortels. D'ailleurs, il est intéressant de constater la touche épique réutilisée par Rabelais : tout comme l'arbre qui a servi à Rainouart pour forger son tinel

<sup>1137</sup>*Aliscans*, op. cit., p.493.

<sup>1138</sup>*Gargantua*, traduction de Guy Demerson, op. cit., p.269.

était un arbre merveilleux appartenant à Louis<sup>1139</sup>, celui de Gargantua a été planté par un saint.

Le géant se fait aussi le vecteur d'une critique monastique : à travers le rôle ambigu de Rainouart et ses relations problématiques avec les moines d'une part, et à travers le personnage de Frère Jean des Entommeures et son lien avec Gargantua d'autre part. Ce truculent personnage, qui semble directement inspiré du rôle que tient Rainouart dans son *Moniage*, est en effet l'occasion pour Rabelais de mener une sévère satire monacale : on leur reproche leur inutilité, leur couardise, leur fatuité et leur oisiveté, tout en mettant en valeur les caractéristiques du « vrai » moine qu'est, ironiquement, Frère Jean :

« - Rien moins, dit Gargantua. Il est vrai qu'ils assomment tout leur voisinage à force de brimballer leurs cloches.

- Pardi, messe, matines ou vêpres bien sonnées sont à moitié dites, répondit le moine.

- Ils marmonnent quantité d'antiennes et de psaumes qu'ils ne comprennent nullement. Ils disent force patenôtres entrelardées de longs Ave Maria sans y penser, sans comprendre, et je n'appelle pas cela prier, mais se moquer de Dieu. Mais que Dieu les aide s'ils prient pour nous autrement que par peur de perdre leurs miches et leurs soupes grasses. [...] Mais maintenant, voici quel est notre bon Frère Jean [...] il n'est point bigot ; ce n'est pas une face de carême ; il est franc, joyeux, généreux, bon compagnon ; il travaille ; il peine à la tâche ; il défend les opprimés ; il console les affligés ; il secourt ceux qui souffrent ; il garde les clos de l'abbaye »<sup>1140</sup>.

C'est essentiellement à travers sa prise d'armes qu'il se distingue des autres frères, qui restent passifs face à la destruction de leur monastère :

« [Gargantua] fit son éloge et plaça sa prouesse au-dessus de celles de camille, Scipion, Pompée, César et thémistocle »<sup>1141</sup>.

Le portrait qui est donné de Frère Jean est donc celui d'un moine inversé, voire « bestourné »<sup>1142</sup>. Tandis que l'archétype du moine à cet époque se rapprochait

---

1139 *Aliscans*, op. cit., p.542-543, v.3377-3421.

1140 *Gargantua*, traduction de Guy Demerson, op. cit., p.293.

1141 *Gargantua*, traduction de Guy Demerson, *ibid.*, p.283.

1142 Le terme signifie « le métamorphosé », « à l'envers », « démasqué », « détourné », « altéré », « bouleversé », « mal tourné » mais possède surtout un sens fort répandu au XIII<sup>e</sup> siècle, date à laquelle *Renart le Bestourné*, de Rutebeuf, a été rédigé : il s'agissait de la dénomination de l'église de St Benoît. Celle-ci possédait en effet un chœur tourné, contre l'usage, vers l'Occident. Le terme s'appliquait alors aussi bien à l'église qu'à ses moines « retournés », d'où le sens de « métamorphosé vers l'esprit des

énormément de celui que l'on pouvait déjà trouver dans certaines satires et surtout certains fabliaux médiévaux, rubicond, concupiscent et oisif, Frère Jean exalte des valeurs propres à la jeunesse, et surtout aux héros épiques. Le surnom « des Entommeures » dénote d'ailleurs cette propension à faire parler la violence, contrairement à ce que voudraient imposer les règles monacales.

L'épisode dans lequel Frère Jean massacre ses ennemis propose d'ailleurs nombre de parallèles avec celui, dans les *Aliscans*, dans lequel Rainouart débarrasse un champ de fèves de ses indésirables Sarrasins. Les deux scènes sont menées sur le même mode burlesque, en présentant le guerrier décalé comme le protecteur non pas d'un château, d'un monastère, ou d'une noble dame, mais d'un lieu de récolte, lié donc, encore une fois, à la nourriture.

La satire se fait dès lors, comme dans le cas du *Moniage Rainouart*, à travers l'opposition manifeste de deux modes de fonctionnements antithétiques : celui des moines oisifs et couards, qui refusent de se défendre des agressions externes dans les deux œuvres, et celle du moine décalé, paillard et buveur, mais qui fait montre de qualités morales incontestables, et dont l'indépendance n'est pas des moindres, à l'image de la devise de l'abbaye que fait construire Gargantua pour remercier Frère Jean de son aide (« Fay ce que tu voudras »). De la même manière qu'Érasme qui affectionnait de mettre en lumière l'incompétence du clergé, Rabelais réactualise la présentation du moine idéal tel qu'il commençait à être pensé dès certaines chansons de geste, à l'image de Turpin, dans la *Chanson de Roland*, ou Guillaume et Rainouart, dans leurs *Moniages* respectifs, ainsi que dans des œuvres satiriques telles que le *Roman de Renart*.

Les similitudes entre Rainouart, Pantagruel et Gargantua sont nombreuses et illustrent bien le succès de la figure de Rainouart ainsi que la permanence de l'intérêt des chansons de geste au XVI<sup>e</sup> siècle. Au vu des nombreux rapprochements qui ne sont qu'esquissés ici, il semble évident que Rabelais ait puisé dans le vaste réservoir que constituait la chanson de geste, et plus particulièrement la Geste Rainouart, non seulement pour poser les bases de ses géants, mais aussi pour construire sa figure de

---

moines », et par extension, dans le cas du goupil, de « Renart devenu moine et corrompu ». Ceci n'est pas sans faire sens avec la critique des Ordres Mendiants de l'œuvre, et pourrait s'accorder avec la critique monacale générale faite à travers Frère Jean.

moine carnavalesque. Le penseur humaniste, à travers son humour aussi dévorant que l'appétit de ses géants, nous offre une des dernières visions du géant « sociétal ». Le géant sera en effet rapidement appelé, passé la Renaissance, à prendre le rôle de défenseur des valeurs de la société. Le géant est passé à celui de gentil benêt - accentuant certaines caractéristiques archaïques – ou d'ennemi des aventuriers de contes de fées, notamment lorsqu'il est assimilé à l'ogre. Le rire de Guillaume et Rainouart, proche de celui de Pantagruel et Gargantua, mais aussi leur vaillance, s'est éteinte au profit de la féerie, ironie du sort si l'on considère avec quel mauvais œil la critique a longtemps considérée la *Bataille Loquifer* et l'entrée de Rainouart en féerie.

Traiter de la démesure épique du guerrier, dans le cadre de notre corpus, appelle donc à s'intéresser à l'héritage mythique des ces guerriers que sont Guillaume et Rainouart. Les études, menées par G. Dumézil et J.-J. Grisward touchant aux mythes ancestraux et aux archétypes indo-européens, permettent de nous interroger sur le potentiel du jeune géant, sur ses accointances avec des personnages tels que Vāyu, Héraclès, ou Thor, non seulement en tant qu'héritage direct de la culture indo-européenne, mais aussi et surtout à travers le philtre des clercs médiévaux, brassant un fond culturel commun.

La piste de la tradition populaire, à travers la figure de l'ours, symbole de démesure et de l'animalité de l'homme, nous présente un élément de réponse. Rainouart est le principal concerné par cette métaphore de la figure de l'ours. Monstre, guerrier-géant, ursidé, il change encore de visage pour emprunter au « *kolbitr* » ses traits, incarner « l'Homme-Fort », mais aussi tisser des passerelles intertextuelles avec d'autres hybrides, soulignant le combat incessant du jeune géant : lutter contre sa nature, par sa seule volonté pour s'intégrer. Jean de l'Ours et Robert le Diable ne sont à cet égard que des variantes de Rainouart présentées dans un cadre générique bien différent, un kaléidoscope des possibles de ces concepts de « *kolbitr* » et « d'Homme-Fort ». Le fait que Rainouart s'illustre dans la chanson de geste traditionnelle est peut-être ce qui le différencie le plus de ces autres figures, et ce qui le rend « meilleur », puisqu'il est guidé par Guillaume et Guibourc, mais aussi confronté à des exemples

comme Vivien. Pourtant, pour féconde que soit cette approche, elle n'éclaire que des traits mineurs de cette figure complexe, sans jamais s'approcher de la question des origines.

L'interrogation, légitime, quant à l'appartenance de Rainouart et Guillaume à la tri-fonctionnalité indo-européenne, à travers le concept de guerriers de type « Vayu » et « Indra », laisse apparaître un certain nombre de schèmes et archétypes mythiques présents au sein de la tradition médiévale. Ceux-ci ont été en partie hérités de l'idéologie indo-européenne en même temps qu'un certain nombre de problèmes, dont le plus difficile est certainement l'échange fonctionnel des rôles de Guillaume et Rainouart, permettant – chose inédite – une évolution du jeune géant d'un type de guerrier à l'autre. Le « premier duel », marque du héros, est ainsi, dans le cas de Rainouart, relativement biaisé, sous forme de variante, et si la « loque » de Loquifer peut faire office de preuve de sa bravoure, fournissant pour un temps un nouveau surnom au héros, il manque cette marque indispensable : la blessure physique qui identifie le vainqueur jusque dans sa chair. De même, le tinel de Rainouart interroge : arme du fou, du géant, elle est finalement remplacée par l'épée, instituant le changement de type de guerrier. Du sauvage solitaire, Rainouart devient, dans l'idéologie propre à la chanson des *Aliscans*, le guerrier civilisé. Cela même sans compter que si Rainouart est un guerrier, il est aussi intimement lié à l'univers de la production, par son appétit dévorant, mais surtout par sa place de marmiton au sein des cuisines de Louis. Rainouart semble cumuler tous les statuts : Sarrasin, chrétien, géant, prince, guerrier, marmiton ; il est de toutes les fonctions, de tous les mondes. Il en va de même pour Guillaume, dont les similitudes avec le jeune géant, mais aussi avec la figure antique d'Héraclès, le font osciller entre les différentes fonctions et rôles au fil des chansons de la Geste Rainouart. L'utilisation que fait d'ailleurs Guillaume de ses poings, en parallèle du maniement de Joyeuse, illustre parfaitement cette ambiguïté du personnage et révèle la contamination et la transmission de motifs antiques, et archaïques jusqu'à notre matière de France.

Mais, jusqu'à quel point peut-on affirmer que Rainouart est bien l'héritier des traditions indo-européennes, et non pas davantage une création médiévale, face à ce brouillage des pistes ? Les théories de A. et P. Sauzeau, dans la lignée des travaux de G. Dumézil, permettent d'éclairer d'une lumière nouvelle non seulement la construction

du personnage de Rainouart mais aussi son évolution incongrue : le personnage semble en effet relever pleinement de cette quatrième fonction, par sa nature de géant, son origine sarrasine, ses rapports avec l'Autre-Monde, et sa démesure, évoluant aux frontières chaotiques de la seconde fonction. Ses liens avec Guillaume, mais aussi le souci constant pour son lignage, achèvent de faire de Rainouart une figure des frontières, de l'altérité poussée à son maximum.

## **CONCLUSION**



« Nous sommes des nains juchés sur des épaules de géants » disait Bernard de Chartres pour désigner ses contemporains, leur petitesse savante par rapport à l'Antiquité, mais aussi leur astuce en s'appuyant sur eux pour voir plus loin. La transmission des savoirs, son assimilation, est ainsi clef pour le Moyen Âge, qui devient dès lors véritablement une époque de géants. La chanson de geste n'est qu'un écho de ce gigantisme de dix siècles – riches en invention, en Histoire, en Littérature – non seulement par l'élan national qu'elle suscite à travers les grandes figures de Charlemagne et de ses fils, mais aussi à travers des innovations et un héritage culturel sans cesse remanié, ré-employé. Rainouart en est le résultat, et son rôle de géant n'en est que plus complet et plus beau.

Rainouart et Guillaume constituent bien le noyau central du corpus, celui dont l'analyse a permis de mettre en avant les différents changements opérés dans les œuvres : remaniement, compulsion, impact de la Littérature sur l'Histoire, notamment à travers le sentiment national, le devoir de mémoire didactique développé dans et par l'épopée. Car, si la chanson de geste est un élément littéraire, elle se tisse à partir d'échos historiques et de réalités politiques, comme le représente le complexe lien vassalique qui se fait jour à maintes reprises dans notre corpus. Ce lien, extrêmement révélateur des positions de Guillaume et Rainouart, illustre l'équilibre, parfois précaire, entre idéal guerrier et Royauté. Guillaume est à cet effet central dans une telle réflexion, car ce sont ses réactions vis-à-vis de Louis qui témoignent de l'importance de la symbolique royale au profit de celle de l'homme. C'est de lui également que part l'évolution du rôle du guerrier : du jeune guerrier sauvage, il devient un conquérant de cités sarrasines, puis un meneur de troupes, et le représentant du roi, laissant à Rainouart le rôle de héros en initiation. Le déplacement fonctionnel des rôles de Guillaume, Rainouart et Louis évoque les grandes questions sociétales des XIIe et XIIIe siècles : qu'est-ce qu'un bon chevalier ? Qu'est-ce qu'un bon roi ? Quelle est la place de l'épopée dans la société ? Doit-on suivre la chevalerie, la royauté, ou encore

son libre arbitre dans le cas de la faiblesse royale ?

Ces questions ne sont bien sûr pas exclusives à ce corpus : *Doon de Mayence* évoque bien la condition des barons révoltés, de même que *Raoul de Cambrai*. Mais ces interrogations sont, outre un des moteurs du récit, une explication à l'inversion des rôles de Guillaume et Rainouart. Le contexte socio-politique dans lequel se situe le cycle de Guillaume d'Orange illustre bien le besoin de représentation de héros particuliers : non plus le simple guerrier, mais le chevalier, défendant de nouveaux idéaux grâce à un code et des armes singuliers. Le cavalier devient ainsi chevalier, le *Miles*, *Miles Christi*, suivant le thème des croisades qui s'illustre largement au sein de notre corpus, à travers les nombreux combats de Guillaume et Rainouart contre les Sarrasins, non seulement en masse, mais aussi lors de duels mettant en scène le lignage monstrueux du jeune géant, incarnations du pouvoir, de la puissance, et de la diabolisation des païens mettant à l'épreuve la foi des chrétiens. Néanmoins, de par sa puissance et sa position, le chevalier épique demeure une figure qui interpelle, car, tout soutien de la monarchie et de la Royauté qu'il puisse paraître, il est aussi intrinsèquement une menace pour toute structure sociale ordonnée. Par ses excès et ses débordements, caractéristiques du guerrier épique depuis l'Antiquité, Guillaume et Rainouart se font alors les vecteurs d'une démesure à la fois dérangeante, car menace à peine voilée de la tranquillité du royaume, mais aussi parfois comique, car présentée sous le filtre du burlesque et du rire.

La *furor* guerrière qui s'empare de Guillaume et Rainouart, prétexte à la dérive épique à travers les concepts de démesure et de comique, met en lumière le décalage entre l'idéal guerrier et la réalité littéraire, mais aussi la nécessité d'une nouvelle codification du genre et des personnages de la chanson de geste. À ce titre, Rainouart est un véritable paradoxe de part ses origines et les différents concepts qu'il met en branle : gigantisme, monstrueux, jeune *nice* en décalage avec la société, entraînant l'entrée dans les chansons du comique, mais aussi du burlesque, du carnavalesque, voire de la parodie et de la satire. Et ce, non pas pour dégrader le genre, mais pour éduquer à travers le contre-exemple, pour trouver un équilibre, entre valeurs chevaleresque prônées et pratiques de la chevalerie. Plus que le simple adjutant qu'il semblait être, Rainouart est véritablement un héros, bien que paradoxal, incongru, et parfois dérangeant.

Rainouart est aussi central dans cette réflexion car il jette un pont entre Littérature et Histoire nous permettant de conclure sur le lien étroit, mais aussi obscur, entre mythes, traditions héroïques et populaires, notamment grâce aux études duméziliennes et griswardiennes, révélatrices d'une tri-partition de la société s'appuyant sur un héritage indo-européen. Lié à la figure du géant, à celle du « nice », mais aussi aux « Enfances » par son caractère « asoté », et enfin à la cuisine, Rainouart est un kaléidoscope complexe, l'incarnation de toutes les démesure et de toutes les sagesse. Représenté tel le fou, il ne l'est que dans une moindre mesure, en digne représentant des « desvé », loin du péché fatal de l'orgueil. Son maniement des armes – tinel, épée, lance, cheval – témoigne de son évolution, malgré la persistance du décalage et du carnavalesque. Par ailleurs, c'est cet étrange mélange de progression et de comique qui distingue Rainouart des autres chevaliers démesurés présents dans le genre de la chanson de geste, qui se font les échos d'une démesure constitutive du genre, tandis que Rainouart semble générer une face plus grotesque de la démesure. En effet, s'il se montre démesuré, il ne pêche pas par excès de zèle ou *d'hubris*, mais par une démesure physique et comportementale, remarquable au premier coup d'œil, qu'il s'agisse de sa taille ou de ses actes. Il place d'ailleurs cette démesure au service des siens – Guillaume, Guibourc, Aëlis et Maillefer – se faisant rempart contre l'ennemi juré des chrétiens. Le peu de liens que le jeune géant entretient avec Louis, qui l'a acheté et enfermé dans ses cuisines par peur, est représentatif de l'évolution du personnage, de sa nécessité même, mais aussi de la particularité de Rainouart qui, contrairement aux autres héros épiques, ne se soucie ni de l'homme, ni de sa fonction. Rainouart n'est pas un guerrier traditionnel, il ne fait que suivre l'adrénaline des combats, et son cœur, tout en s'intégrant parfaitement au registre épique qui le définit.

Rainouart est donc bien plus qu'un simple élément carnavalesque, jugé déplacé par tant de critiques. Il s'insère parfaitement dans la logique et l'idéologie propre à la chanson de geste et à la Geste Rainouart, de la même manière que Guillaume au sein de son « petit cycle ». Les décalages et le ridicule induits par la démesure de ses origines ne l'excluent nullement du registre constitutif du genre, mais le renforcent au contraire, lui permettant une évolution salvatrice, puisque le personnage de Rainouart, bien connu et aimé du public, trouvera des échos jusque dans certains *best-sellers* médiévaux, tels le *Roman de la Rose*, ou la *Divine Comédie*.

L'inversion des rôles de Guillaume et de Rainouart prend ici tout son sens. Rainouart « li Arabis », Rainouart « au tinel », Rainouart « li gaians » ne sont que les multiples facettes du personnage qui, au terme du corpus, s'assemblent pour faire du personnage le sauveur de la chrétienté, porté aux nues par les anges. Tueur de monstres, symbole de l'équilibre entre fureur guerrière et sagesse, Rainouart est au sein de la chanson de geste un mal nécessaire dont les caractéristiques, héritées de l'Antiquité, mais aussi de mythes indo-européens, en font un modèle nouveau du genre, dont les qualités parviendront jusqu'à nous, se faisant écho de la Littérature, de l'Histoire, mais aussi de traditions plus populaires, grâce à son rôle de géant épique, loin des simples monstres errants que l'on peut rencontrer dans les romans médiévaux.

Les études, menées par G. Dumézil et J.-J. Grisward touchant aux mythes ancestraux et aux archétypes indo-européens, mettent en avant le potentiel du jeune géant, ses liens avec des personnages tels que Vâyû, Héraclès, ou Thor. Néanmoins, ces premières études semblent insuffisantes pour étudier et cataloguer le personnage composite qu'est Rainouart. Constamment en marge de la société mais aussi de tout système classificateur, il se caractérise avant tout comme un être de la frontière. La réflexion entamée par A. et P. Sauzeau à propos de la quatrième fonction permet ainsi de poser la réflexion sur le cas du jeune géant sur des bases plus solides, et bien plus convaincantes quant au second postulat de départ sur lequel était fondée cette réflexion : il ne parvient pas complètement à être un moine (F1), ni un chevalier (F2), ni même un cuisinier (F3). Il semblerait donc logique d'associer Rainouart à cette fonction qui concerne avant tout les marginaux et les fous.

C'est là une particularité de plus du géant Rainouart, qui fait acte de démesure – dans tout ce que le mot, au terme de notre étude a de complexe et de positif – dans tout ce qu'il entreprend : ses batailles, ses colères, sa place au sein de la chanson de geste, et même vraisemblablement dans les théories et critiques modernes. Voilà pourquoi il est un personnage aussi abouti, un véritable *hapax* du genre. Un géant, parmi les géants.

## **BIBLIOGRAPHIE**

---

---

## I – TEXTES DU CORPUS

---

---

*Aliscans*, texte établi par Claude Régner, présentation et notes de Jean Subrenat, Paris, Honoré Champion, Champion Classiques, 2007.

*La Bataille Loquifer*, texte établi par Monica Barnett, Oxford, Blackwell, 1975.

*La Bataille Loquifer I*, édition critique d'après les mss. de l'Arsenal et de Boulogne, texte établi par Johannes Runeberg, Helsingfors, Société Littéraire Finnoise, 1913.

*La Chanson de Guillaume*, texte établi, traduit et annoté par François Suard, Paris, Poche, Lettres Gothiques, 2008.

*Le Couronnement de Louis*, édition de Ernest Langlois, deuxième édition revue, Paris, Honoré Champion, 1966.

*Le Moniage Guillaume, chanson de geste du XIIIe siècle*, texte établi et traduction par Nelly Andrieux-Reix, Paris, Honoré Champion, 2003.

*Le Moniage Rainouart I*, texte établi par Gérard Bertin, Paris, Éditions A. & J. Picard, 1973.

*Le Moniage Rainouart II*, texte établi par Gérard Bertin, Paris, Éditions A. & J. Picard, 1988.

*Le Moniage Rainouart III*, texte établi par Gérard Bertin, Paris, Éditions A. & J. Picard, 2004.

*Les Rédactions en Vers du Couronnement de Louis*, édition d'Yvan Lepage, Genève, Droz, 1978.

*Le Cycle de Guillaume d'Orange*, édition de Dominique Boutet, Paris, Poche, Lettres Gothiques, 1996.

---

---

## II – TEXTES HORS CORPUS

---

---

### A -Textes antiques :

APOLLODORE (d'Athènes), *La Bibliothèque*, traduction de Jean-Claude Carrière, Paris, Belles Lettres, 1991.

HESIODE, *La Théogonie*, traduction de Paul Mazon, Paris, Belles Lettres, 2008.

HOMÈRE, *L'Iliade*, traduction par Eugène Lasserre, Paris, Flammarion, 2000.

HOMÈRE, *L'Odyssée*, traduction par Médéric Dufour et Jeanne Raison, Paris, Flammarion, 2009.

JORDANÈS, *L'Histoire des Goths ; suivi de L'histoire de Rome des origines à Justinien*, Paris, Paleo, 2010.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, traduction de Étienne Gros, Clermont-Ferrand, Paleo, 2008.

*Le Livre des Rois, Histoire légendaire des rois de Perse*, traduit du persan par Frouzandeh Brélian-Djahanshahi, Paris, Imago, 2010.



*L'épopée de Gilgamesh, le grand homme qui ne voulait pas mourir*, traduit de l'akkadien et présenté par Jean Bottéro, Paris, Gallimard, 1992.

## **B - Textes médiévaux :**

DE MONMOUTH Geoffroy, *Histoire des rois de Bretagne*, traduit et commenté par Laurence Mathey-Maille, Paris, Belles Lettres, 2008.

DE TROYES Chrétien, *Le Conte du Graal, ou le Roman de Perceval*, traduction, présentation et notes par Charles Méla, Paris, Lettres Gothiques, 1990.

STURLUSON Snorri, *L'Edda, récits de mythologie nordique*, traduit et annoté par François-Xavier Dillmann, Paris, Gallimard, 1991.

*Bestiaires du Moyen Âge*, mis en français moderne et présentés par Gabriel Bianciotto, Paris, Stock, 1992.

*La Chanson de Roland*, édition critique et traduction de Ian Short, Paris, Poche, 1990.

*La Chevalerie Vivien*, tome I, édition par Duncan Mc Millan, *Senefiance* n°39, CUERMA, 1997.

*La Chevalerie Vivien*, tome II, édition par Duncan Mc Millan, *Senefiance* n°40, CUERMA, 1997.

*La Prise d'Orange, chanson de geste de la fin du XIIe siècle éditée d'après la rédaction AB*, introduction, notes et glossaire, par Claude Régner, Paris, Klincksieck, 1986.

*La Razzia des vaches de Cooley*, présenté et annoté par Christian-J. Guyonvarc'h, Paris, Gallimard, 1994.

*Le Charroi de Nîmes, chanson de geste du XIIe siècle éditée d'après la rédaction AB*, avec introduction, notes et glossaire par Duncan Mc Millan, Paris, Klincksieck, 1978.

*L'Edda*, traduction de Régis Boyer, Paris, Fayard, 1992.

*Le Roman de Fauvel*, édition, traduction et présentation par Armand Strubel, Paris, Poche, 2012.

*Le Roman de Guillaume d'Orange*, édition critique établie en collaboration par Madeleine Tyssens, Nadine Henrard et Louis Gemenne, tome I, Paris, Honoré Champion, 2000.

*Le Roman de Guillaume d'Orange*, édition critique établie en collaboration par Madeleine Tyssens, Nadine Henrard et Louis Gemenne, tome II, Paris, Honoré Champion, 2006.

*Le Roman de Guillaume d'Orange*, études introductives, glossaire et tables par Nadine Henrard et Madeleine Tyssens, tome III, Paris, Honoré Champion, 2006.

*Le Roman de la Rose*, traduction et édition d'Armand Strubel, Paris, Poche, 1992.

*Le Roman de Renart*, édition publiée sous la direction d'Armand Strubel, avec la collaboration de Roger Bellon, Dominique Boutet et Sylvie Lefèvre, Paris, Pléiade, Gallimard, 1998.

*Les Enfances Guillaume, chanson de geste du XIIIe siècle*, édition de Patrice Henry, Paris, Société des anciens textes français, 1935.

*Les Enfances Renier, chanson de geste du XIIIe siècle*, éditée par Delphine Dalens-Marekovic, Paris, Honoré Champion, 2009.

*Les Enfances Vivien*, édition critique par Magali Rouquier, Genève, Droz, 1997.

*Les Quatre Branches du Mabinogi et autres contes gallois du Moyen Âge*, traduit et annoté par Pierre-Yves Lambert, Paris, Gallimard, 1993.

*Le Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*, traduction critique par Madeleine Tyssens, Gand, Éditions scientifiques E. Story-Scientia, 1978.

*Orson de Beauvais : chanson de geste du XIIIe siècle*, édition de Jean-Pierre Martin, Paris, Honoré Champion, 2002.

*Perceforest, Première Partie*, édition critique par Gilles Roussineau, Genève, Droz, 2007.

*Raoul de Cambrai, chanson de geste du XIIIe siècle*, introduction, notes et traduction de William Kibler, texte édité par Sarah Kay, Paris, Poche, 1996.

*Robert le Diable*, édition bilingue, traduction et notes par Élisabeth Gaucher, Paris, Honoré Champion, 2006.

### **C - Textes modernes :**

RABELAIS François, *Gargantua*, édition et traduction de Guy Demerson, Paris, Seuil, 1996.

RABELAIS François, *Pantagruel*, édition et traduction de Guy Demerson, Paris, Seuil, 1996.

---

---

### III – LITTÉRATURE CRITIQUE SUR LES CHANSONS DU CORPUS

---

---

#### ***Aliscans* :**

BOUTET Dominique, « *Aliscans* : une expérience esthétique », dans *Mourir aux Aliscans : "Aliscans" et la légende de Guillaume d'Orange*, Paris, Honoré Champion, 1993, p.31-53.

BOUTET Dominique, « *Aliscans* et la problématique du héros épique médiéval », dans *comprendre et aimer la chanson de geste, à propos d'Aliscans*, Fontenay-aux-Roses, ENS, 1994, p.47-62.

DONELLY Evelyn Assenova, "*Aliscans*". *Étude normative et esthétique*, Evanston, Northwestern University, 1976.

DUFOURNET Jean, *Mourir aux Aliscans : "Aliscans" et la légende de Guillaume d'Orange*, Paris, Honoré Champion, 1993.

GALLY Michèle, *Comprendre et aimer la chanson de geste, à propos d'Aliscans*, Fontenay-aux-Roses, ENS, 1994.

GUIDOT Bernard, « *Aliscans* : structures parentales ou filiation spirituelle ? », dans *Les relations de parenté dans le monde médiéval*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, *Senefiance*, n°26, 1989.

GUIDOT Bernard, « Le monde de la guerre dans *Aliscans* : horreur et humour », dans *Mourir aux Aliscans : "Aliscans" et la légende de Guillaume d'Orange*, Paris, Honoré Champion, 1993, p.79-102.

LACHET Claude, « Figures féminines dans *Aliscans* », dans *Mourir aux Aliscans: Aliscans et la légende de Guillaume d'Orange*, éd. Jean Dufournet, Paris, Champion, 1993, p. 101-119.

SUBRENAT Jean, « Le heurt des religions dans *Aliscans* », dans *comprendre et aimer la chanson de geste, à propos d'Aliscans*, Fontenay-aux-Roses, ENS, 1994, p.87-105.

VALLECALLE Jean-Claude, « Aspects du héros dans *Aliscans* », dans *Mourir aux Aliscans : "Aliscans" et la légende de Guillaume d'Orange*, Paris, Honoré Champion, 1993, p.177-195.

WATHELET-WILLEM Jeanne, « *Aliscans*, témoin de l'évolution du genre épique à la fin du XII<sup>e</sup> siècle », dans *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Monsieur Charles Foulon*, Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1980, t. I, p. 381-392.

WATHELET-WILLEM Jeanne, « Le roi et la reine dans la *Chanson de Guillaume* et dans *Aliscans* », dans *Mélanges de littérature du Moyen Âge au XX<sup>e</sup> siècle offerts à Mademoiselle Jeanne Lods*, Paris, École normale supérieure des jeunes filles, 1978, p. 558-570.

### **La Bataille Loquifer :**

KLUCZYNSKI Lara, *Rainouart dans la "Bataille Loquifer"*, mémoire de maîtrise, Université de Lyon 3, 1995.

WATHELET-WILLEM Jeanne, « compte rendu sur l'édition de la *Bataille Loquifer* par Monica Barnett », *Cahiers de civilisation médiévale*, Volume 25, n°97, 1982, p. 63 – 65.

### **La Chanson de Guillaume :**

WATHELET-WILLEM Jeanne, « réflexions sur la *Chanson de Guillaume* », dans *La Chanson de geste et le mythe Carolingien, Mélanges René Louis*, Saint-Père-Sous-Vézelay, Musée Archéologique Régional, 1982, p.607-622.

### **La Prise d'Orange :**

ANDRIEUX-REIX Nelly, « Une ville devenue désir : la *Prise d'Orange* et la transformation du motif printanier », dans *Mélanges Alice Planche*, Paris, 1984, t. I, p. 21-32.

ANDRIEUX-REIX Nelly, « Des *Enfances Guillaume* à la *Prise d'Orange* : premiers parcours d'un cycle », dans *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1989, t. 147, p. 343-369.

DUFOURNET Jean, « la métamorphose d'un héros épique ou Guillaume Fierebrace dans les rédactions A et B de la « *Prise d'Orange* » », dans *Revue des Langues Romanes*, LXXVIII, 1968, p.17-51.

LACHET Claude, *La Prise d'Orange ou la parodie courtoise d'une épopée*, Paris, Honoré Champion, 1986.

### **Le Couronnement de Louis :**

FRAPPIER Jean, « Les thèmes politiques dans le *Couronnement de Louis* », *Mélanges Delbouille*, t.II, 1964, p.195-206.

GUIDOT Bernard, « Le combat épique: permanence et évolution. Comparaison du combat "Guillaume-Corsolt" dans le *Couronnement de Louis* et du combat

"Garin-Narquillus" dans les *Enfances Garin de Monglane* », *Marche Romane*, n°25, 1975, p. 49-69.

ROQUES Mario, « l'élément historique dans *Fierabras* et la branche II du *Couronnement de Louis* », *Romania* n°XXX, 1901, p.175-183.

RYCHNER Jean, « Observations sur la versification du *Couronnement de Louis* », dans *La Technique littéraire des chansons de geste*, Liège, Les Belles Lettres, 1957, p.161- 182.

### **Le Moniage Guillaume :**

ANDRIEUX-REIX Nelly, « Écriture d'un cycle, écriture de geste. L'exemplarité d'un corpus », *Romania*, t.108, 1987, p.146-164.

ANDRIEUX-REIX Nelly, « De l'honneur du monde à la gloire du ciel : Guillaume ermite au désert », *Miscellanea Mediaevalia*, Paris, Champion, 1998, p.37-49.

AUBAILLY Jean-Claude, « Guillaume à Orange, ou la quête de l'autre monde », dans *De l'étranger à l'étrange*, *Senefiance* n°25, Aix-En-Provence, CUERMA, 1988, p.33-43.

BLACK Patricia, « Transformation of the knight in the *Moniage Guillaume* », *Olifant*, 25:1-2, 2006.

GUIDOT Bernard, « Vieillesse, fontaine de Jouvence : l'âge d'or du héros épique d'après le *Moniage Guillaume* », dans *Vieillesse et vieillissement au Moyen Âge*, Aix-en- Provence, Université de Provence, 1987.

SCHENK David, « Couches culturelles du « *Moniage Guillaume* » : oratores,



*bellatores* », dans *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin*, Padoue, t.1, p.169-177.

SKARUP Povl, « La version danoise du *Moniage Guillaume* dans *Karl Magnus' Krønike* », dans *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, éd. Nadine Henrard, Paola Moreno et Martine Thiry-Stassin, Bruxelles, De Boeck Université, 2001, p. 469-474.

SUBRENAT Jean, « Moines mesquins et saints chevaliers », dans *Mélanges Wathelet-Willem*, Liège, 1978, p.643-664.

TYSSENS Madeleine, « Le problème du vers orphelin dans le cycle d'Aliscans et les deux versions du *Moniage Guillaume* », dans *La technique littéraire des chansons de geste*, Paris, Belles Lettres, 1959, p.429-456.

### ***Le Moniage Rainouart :***

RUNEBERG Johannes, *Études sur la Geste Rainouart*, Helsingfors, Aktiebolaget Handelstryckeriet, 1905.

---

---

## **IV – LITTERATURE CRITIQUE SUR LE CYCLE DE GUILLAUME**

---

---

### **1 – Ouvrages :**

BENETT Philip, *Carnaval héroïque et écriture cyclique dans la geste de Guillaume d'Orange*, Paris, Honoré Champion, 2006.

CORBELLARI Alain, *Guillaume d'Orange ou la naissance du héros médiéval*, Paris, Klincksieck, 2011.

FRAPPIER Jean, *Les chansons de geste du cycle de Guillaume, tome I – La Chanson de Guillaume*, Aliscans, la Chevalerie Vivien, Paris, SEDES, 1955.

FRAPPIER Jean, *Les chansons de geste du cycle de Guillaume, tome II – Le Couronnement de Louis, le Charroi de Nîmes, la Prise d'Orange*, Paris, SEDES, 1967.

GUIDOT Bernard, *Recherches sur la chanson de geste au XIIIe siècle d'après certaines œuvres du cycle de guillaume d'Orange* (2 tomes), Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1986.

SUARD François, *Guillaume d'Orange, étude du roman en prose*, Paris, Honoré Champion, 1979.

SUARD François, « Le motif du déguisement dans quelques chansons du cycle de Guillaume d'Orange », *Olifant*, n°7, 1980.

TYSSENS Madeleine, *La geste de Guillaume d'Orange dans les manuscrits cycliques*, Paris, Les Belles Lettres, 1967.

## **2 – Articles :**

BEDIER Joseph, « Recherches sur le cycle de Guillaume d'Orange », *Annales du Midi*, n°19, 1907, p. 5-39 et 153-205.

HUE Denis, « Brèves remarques sur l'écu de Guillaume », dans *De l'aventure épique à l'aventure romanesque. Mélanges offerts à André de Mandach par ses amis, collègues et élèves*, éd. Jacques Chocheyras, Bern, Lang, 1997, p. 115-133.

WATHELET-WILLEM Jeanne, « La femme de Rainouart », *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier, professeur à la Sorbonne, par ses collègues, ses élèves et ses amis*, éd. Jean Charles Payen et Claude Régner, Genève, Droz (Publications romanes et françaises, 112), 1970, t. II, p. 1105-1118.

WATHELET-WILLEM Jeanne, « Guillaume, mari ridicule et complaisant ? », *Mélanges d'histoire littéraire, de linguistique et de philologie romanes offerts à Charles Rostaing par ses collègues, ses élèves et ses amis*, éd. Jacques De Caluwé, Jean-Marie d'Heur et René Dumas, Liège, Association des romanistes de l'Université de Liège, 1974, t. II, p. 1213-1222.

### **3 – Ouvrages collectifs :**

LEJEUNE Rita (dir.), *Les épopées romanes*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 2001.

MENARD Philippe (dir.) et PAYEN, Jean-Charles (dir.), *Les chansons de geste du cycle de Guillaume, tome III – les Moniages, Guibourc, hommage à Jean Frappier*, Paris, SEDES, 1983.

---

---

## **V – LITTÉRATURE CRITIQUE SUR RAINOUART**

---

---

COMBARIEU (de) Micheline, « *Aliscans* ou la victoire des "nouveaux" chrétiens (étude sur Guibourc et Rainouart) », dans *Mourir aux Aliscans : "Aliscans" et la légende de Guillaume d'Orange*, Paris, Honoré Champion, 1993, p.55-77.

- FRISCIA Alberto, « Le personnage de Rainouart au Tinal dans la chanson d'*Aliscans* », *Annales de l'Université de Grenoble*, n°21, 1909, p. 43-98.
- GROS Gérard, « Rainouart aux cuisines, ou les enfances d'un héros », dans *Burlesque et dérision dans les épopées de l'occident médiéval*, Paris, les Belles Lettres, 1995, p.11-122.
- GUIDOT Bernard, « Un éminent protagoniste d'*Aliscans* : le tinal de Rainouart », dans *Burlesque et dérision dans les épopées de l'occident médiéval*, Paris, les Belles Lettres, 1995, p.133-150.
- MARTIN Jean-Pierre, « Le personnage de Rainouart, entre épopée et carnaval », dans *comprendre et aimer la chanson de geste, à propos d'Aliscans*, Fontenay-aux-Roses, ENS, 1994, p.63-86.
- MOISAN André, « Guillaume et Rainouart sous l'habit monacal : une rencontre singulière du spirituel et de l'humain », dans *Burlesque et dérision dans les épopées de l'occident médiéval*, Paris, les Belles Lettres, 1995, p.93-110.
- PASTRÉ Jean-Marc, « Rainouart et Rennewart : un guerrier aux cuisines », dans *Burlesque et dérision dans les épopées de l'occident médiéval*, Paris, les Belles Lettres, 1995, p.123-132.
- SUBRENAT Jean, « Richier émule de Rainouart. Le burlesque dans la chanson de *Hugues Capet* », dans *Burlesque et dérision dans les épopées de l'occident médiéval*, Paris, les Belles Lettres, 1995, p.151-163.
- WATHELET-WILLEM Jeanne, « Le personnage de Rainouart dans la *Chanson de Guillaume* et dans *Aliscans* », Société Rencesvals. IVe congrès international, Heidelberg, 28 août jusqu'à 2 septembre 1967. Actes et mémoires, Heidelberg, Winter (*Studia romanica*, n°14), 1969, p. 166-178.

---

---

## VI – LITTÉRATURE CRITIQUE : GÉNÉRALITÉS

---

---

### A – Arrière-plan historique :

#### 1 – Ouvrages :

BARTHELEMY Dominique, *Chevaliers et miracles. La violence et le sacré dans la société féodale*, Paris, Armand Colin, 2004.

CARDINI Franco, *La culture de la guerre*, traduction française, Paris, Gallimard, 1982.

CHARPENTIER Louis, *Les mystères templiers*, Paris, Robert Laffont, 1967.

CONTAMINE Philippe, *Guerre, état et société à la fin du Moyen Âge*, Paris, la Haye, 1972.

CONTAMINE Philippe, *La guerre au Moyen Âge*, Paris, PUF, 1980.

CROIX (de la) Arnaud, *L'ordre du Temple et le reniement du Christ*, Monaco, Rocher, 2004.

DELUMEAU Jean, *La peur en Occident (XVIe-XVIIIe siècles)*, Paris, Fayard, 1978.

DEMURGER Alain, *Les Templiers, une chevalerie chrétienne au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2005.

DUBY Georges, *Féodalité*, Paris, Gallimard, 1996.

DUBY Georges, *Guerriers et paysans : VIIe-XIIe siècle : premier essor de l'économie européenne*, Paris, Gallimard, 1978.

DUBY Georges, *L'an Mil*, Paris, Gallimard, 1980.

DUBY Georges, *La société chevaleresque*, Paris, Flammarion, 1988.

DUBY Georges, *Le chevalier, la femme et le prêtre*, Paris, Hachette, 2010.

DUBY Georges, *Les trois ordres, ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris, Gallimard, 1978.

FAVIER Jean, *Le bourgeois de Paris au Moyen Âge*, Paris, Tallandier, 2012.

FLORI Jean, *Chevaliers et chevalerie au Moyen Âge*, Paris, Hachette, 2008.

FLORI Jean, *Guerre sainte, jihad, croisade : violence et religion dans le christianisme et l'islam*, Paris, Seuil, 2002.

FLORI Jean, *La chevalerie*, Paris, Éditions Jean-Paul Guisserot, 2004.

FLORI Jean, *La guerre sainte : la formation de l'idée de croisade dans l'Occident chrétien*, Paris, Aubier, 2001.

FLORI Jean, *Croisade et chevaleries, XIe – XIIIe siècle*, Bruxelles, De Boeck, 1998.

FLORI Jean, *L'essor de la chevalerie : 11e-12e siècle*, Genève, Droz, 1986.

FLORI Jean, *L'idéologie du glaive : préhistoire de la chevalerie*, Genève, Droz, 1983.

FOURQUIN Guy, *Seigneurie et féodalité au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970.

GAIER Claude, *Armes et combats dans l'univers médiéval*, Bruxelles, De Boeck Université, 1995.

LE GOFF Jacques, *Pour un autre Moyen-Age : Temps, travail et culture en Occident : 18 essais*, Mesnil-sur-l'Estrée, Gallimard, 1977.

LEMARIGNIER Jean-François, *La France médiévale*, Paris, Colin, 1970.

OLDENBOURG Zoé, *Les croisades*, Paris, Folio, 2009.

PASTOUREAU Michel, *Noir, Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008.

PASTOUREAU Michel, *Une histoire symbolique du Moyen-Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004.

RAYNAUD Christiane, « À la hache ! », *histoire et symbolique de la hache dans la France médiévale (XIIIe – XVe siècle)*, Paris, Le Léopard d'Or, 2002.

RAYNAUD Christine, *La violence au Moyen-Age : XIIIe-XVe siècles*, Paris, Le Léopard d'or, 1990.

REGNIER-BOHLER Danielle, *Croisades et pèlerinages, récits, chroniques et voyages en terre sainte, XIIe-XVIe siècle*, Manchecourt, Robert Laffont, 1997.

RIBALDONE Thierry, *Châteaux et guerriers de la France au Moyen Age*, t.III, *Grandes figures de la chevalerie et chevaliers brigands*, Strasbourg, Publitotal, 1981.

RICHES David, *The anthropology of violence*, Oxford, Blackwell Pub, 1986.

RILEY-SMITH Jonathan, *Atlas des croisades*, Paris, Autrement, 1996.



ROUX Simone, *Les racines de la bourgeoisie*, Paris, Sulliver, 2011.

RUSSEL Frederick, *The Just War in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 1975.

SCHMITT Jean-Claude, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990.

SCHMITT Jean-Claude, *Le corps, les rites, les rêves, le temps, essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, 2001.

SERDON Valérie, *Armes du diable, arcs et arbalètes au Moyen Âge*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

WIDENGREN Geo, *Les religions de l'Iran*, Paris, Payot, 1968.

## **2 – Articles :**

COWELL Andrew, « Swords, Clubs, and Relics : Performance, Identity, and the Sacred », dans *Meaning and its objects : material culture in Medieval and Renaissance France*, Yale French Studies, n°110, 2006, p.7-18.

DUBY Georges Duby, « Dans la France du Nord-Ouest au XIIe siècle : les « jeunes » dans la société aristocratique », dans *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 19e année, n° 5, 1964, p. 835-846.

FLORI Jean, « Qu'est-ce qu'un bachelor ? Étude historique de vocabulaire dans les chansons de geste du XIIe siècle », dans *Romania*, n°96, 1975, p.289-314.

HAYEN André. *La théorie du lieu naturel d'après Aristote. Contribution à l'étude de l'hylémorphisme*. dans *Revue néo-scholastique de philosophie*. 40° année,

Deuxième série, n°53, 1937, p. 5-43.

ROUSSET Pierre, « La croyance en la justice immanente à l'époque féodale », *Le Moyen Âge*, n°54, 1948, p.225-248.

### **3 – Ouvrages collectifs :**

BURLAND Margaret (ed.) et LAGUARDIA David (ed.) et TARNOWSKI Andrea, *Meaning and its objects : material culture in Medieval and Renaissance France, Yale French Studies*, n°110, 2006.

CONTAMINE Philippe et GUYOTJEANNIN (dir.), *La guerre, la violence et les gens au Moyen Âge*, Amiens, CTHS, 1994.

DUBOIS Henri (dir.) et ZINK Michel (dir.), *Les âges de la vie au Moyen Âge*, Paris, Presses de l'université de Paris Sorbonne, 1992.

SAUZEAU (dir.) et VAN COMPERNOLLE Thierry (dir.), *Les armes dans l'Antiquité : de la technique à l'imaginaire, actes du colloque international du SEMA*, Montpellier, 20 et 22 mars 2003, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2007.

*Conformité et déviances au Moyen Âge*, Actes du deuxième colloque international de Montpellier Université Paul Valéry (25-27 novembre 1993), *Les Cahiers du C.R.I.S.I.M.A.*, n°2, 1995.

*Exclus et systèmes d'exclusion dans la littérature et la civilisation médiévales*, *Senefiance* n°5, publications du CUERMA, 1989.

*La chrétienté au péril sarrasin*, *Senefiance* n°46, publications du CUERMA, 1989.

*L'enfant au Moyen Âge*, *Senefiance* n°9, publications du CUERMA, 1989.

*Le Nu et le Vêtu au Moyen Âge (XIIe-XIIIe siècles)*, *Senefiance* n°47, publications du CUERMA, 2001.

*Les relations de parenté dans le monde médiéval*, *Senefiance* n°26, publications du CUERMA, 1989.

## **B – Littérature médiévale :**

### **1 – Ouvrages :**

AURELL Martin, *Le chevalier lettré, savoir et conduite de l'aristocratie aux XIIe et XIIIe siècles*, Millau, Fayard, 2011.

BATANY Jean, *Scènes et coulisses du Roman de Renart*, Paris, SEDES, 1995.

BOUTET Dominique, *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, Paris, Honoré Champion, 1992.

BRETEL Paul, *Les ermites et les moines dans la littérature française du Moyen Âge (1150- 1250)*, Paris, Champion, 1995.

DUBOST Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème-XIIIème siècles)*, Paris, Honoré Champion, 1991.

FERLAMPIN-ACHER Christine, *Fées, bestes et luitons, croyances et merveilles*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.

FRAPPIER Jean, *Histoire, mythes et symboles*, Genève, Droz, 1976.

FRAPPIER Jean, *Amour courtois et Table Ronde*, Genève, Droz, 1973.

GALDERISI Claudio, *Une poétique des enfances, fonctions de l'incongru dans la littérature française médiévale*, Orléans, Paradigme, 2000.

GALLAIS Pierre, *L'imaginaire d'un romancier français de la fin du XIIe siècle. Description raisonnée, comparée et commentée de la Continuation-Gauvain*, Paris, Rodopi, 1989.

GALLAIS Pierre, *Perceval et l'initiation*, Orléans, Paradigme, 1998.

GARRERE Ariane, *Une œuvre : les romans de la Table Ronde ; un thème : chevaliers et héros*, Paris Hatier, 1986.

GARRUS Annie-France, *Arthur, Keu et l'initiation*, Orléans, Paradigme, 2006.

GAUCHER Élisabeth, *Robert le Diable, histoire d'une légende*, Paris, Honoré Champion, 2003.

KÖHLER Erich, *L'Aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris, Gallimard, 1974.

LANDRY Jean-Pierre, *La mort du héros dans la littérature française du Moyen Age à nos jours*, Lyon, 1997.

LARMAT Jean, *Le Moyen Âge dans le Gargantua de Rabelais*, Paris, Belles Lettres, 1973.

MATARASSO Pauline, *Recherches historiques et littéraires sur Raoul de Cambrai*, Paris, Nizet, 1962.

MELA Charles, *La reine et le Graal, la conjointure dans les romans du Graal*, Paris, Seuil, 1984.

MENEGALDO Silvère, *Le jongleur dans la littérature narrative des XIIe et XIIIe siècles, du personnage au masque*, Paris, Honoré Champion, 2005.

MÜHLETHALER Jean-Claude, *Fauvel au pouvoir : lire la satire médiévale*, Paris, Honoré Champion, 1994.

PASTOUREAU Michel, *Armorial des Chevaliers de la Table Ronde*, Paris, Léopard d'or, 1983.

PASTOUREAU Michel, *Symboles du Moyen Âge : animaux, végétaux, couleurs, objets*, Paris, le Léopard d'Or, 2012.

STRUBEL Armand, *Grant senefiance a : allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 2002.

VALETTE Jean-René, *La Pensée du Graal, fiction littéraire et théologie (XIIe-XIIIe siècle)*, Paris, Honoré Champion, 2008.

VOISENET Jacques, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval, le bestiaire des clercs du Ve au XIIe siècle*, Turnhout, Brepols, 2000.

ZUMTHOR Paul, *La mesure du monde, représentation de l'espace au Moyen-Age*, Paris, Seuil, Collection « Poétique », 1993.

ZUMTHOR Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

ZUMTHOR Paul (dir.), *Le clerc au Moyen Âge, Senefiance n°37*, Aix-en-Provence, 1995.

ZUMTHOR Paul *Le roi Arthur, Une légende en devenir, Les Champs Libres, Renne, 2008. (compte-rendu d'exposition)*

## **2 – Articles :**

BORDIER Jean-Pierre, « Pathelin, Renart, Trubet, badins, decepteurs », dans *Le Moyen Âge*, t.98, 1992, p.71-84.

CHENERIE Marie Luce, « le motif de la merci dans les romans arthuriens des XIIe et XIIIe siècles », dans *Le Moyen Age*, t.83, 1977, p.5-52.

DULAC Liliane, « Le chevalier Hercule de l'*Ovide moralisé* au *Livre de la mutacion de fortune* de Christine de Pizan », dans *Cahiers de recherches médiévales*, n°9, 2002.

HUBY Michel, « Le Sénéchal du roi Arthur », dans *Études Germaniques*, t.31, 1976, p.433- 437.

MAKARIUS Laura, « Le mythe du « Trickster » », dans *Revue de l'histoire des religions*, T. 175 n°1, 1969, p.17-46.

MERCERON Jacques, « De la « mauvaise humeur » du sénéchal Keu : Chrétien de Troyes, littérature et physiologie », dans *Cahiers de civilisation médiévale* A. 1998, vol. 41, n° JAN-MAR, p. 17-34.

PINTARIC Miha, « Le rôle de la violence dans le roman médiéval : l'exemple d'Erec et Enide », dans *La violence dans le monde médiéval*, *Senefiance* n°36, CUER MA, 1994.

RIDER (LE) Paul, « la parodie d'un thème épique : le combat sur le gué dans *Aucassin et Nicolette* », dans *La Chanson de geste et le mythe Carolingien*, Mélanges René louis, Saint-Père-Sous-Vézelay, Musée Archéologique Régional, 1982, p.1201-1216.

STRUBEL Armand, « les serments renardiens », dans *les cahiers du CRISIMA*, n°6, 2008, p.205-222.

### **3 – Ouvrages collectifs :**

BOUTET Dominique et STRUBEL Armand, *Littérature, politique et société dans la France au Moyen Âge*, Paris, PUF, 1979.

BOUTET Dominique (dir.), *Écriture et modes de pensée au Moyen Âge, VIIIe – XVe siècle*, Paris, PENS, 1993.

COMBARIEU (de) Micheline (dir.), *De l'étranger à l'étrange ou la conjointure de la merveille (en hommage à Marguerite Rossi et Paul Bancourt, Senefiance n°25, Aix-en-Provence, 1988.*

HÜE Denis (dir.) et FERLAMPIN-ACHER Christine (dir.), *Le Monde et l'Autre Monde*, Orléans, Paradigme, 2002.

*Le Vêtement, histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Âge*, t.I, Paris, Le Léopard d'Or, 1989.

*Furent les merveilles pruvees et les aventures truvees : hommage à Francis Dubost*, Paris, Honoré Champion, 2005.

## **C – Arrière-plan Mythique et Folklorique :**

### **\* Les peuples Indo-Européens :**

#### **1 – Ouvrages :**

DUMEZIL Georges, *Mythes et dieux des Indo-Européens*, Paris, Flammarion, 1992.



GHAMRA Linda, *De la linguistique à la mythologie comparée : les prototypes indo-européens relatifs au cycle annuel*, thèse de doctorat effectuée sous la dir. de Teddy Arnavielle, 2001.

KILIAN Lothar, *De l'origine des Indo-européens*, Madrid, Le Labyrinthe, 2000.

LEBEDYNSKY Iaroslav, *Les Indo-européens, faits, débats, solutions*, Saint Etienne, Errance, 2009.

MALLORY James, *À la recherche des Indo-Européens, langue, archéologie, mythe*, Tours, Seuil, 1997.

MASSON Emilia, *Le combat pour l'immortalité, héritage indo-européen dans la mythologie anatolienne*, Paris, PUF, 1991.

SERGENT Bernard, *Les Indo-Européens : histoire, langues, mythes*, Paris, Payot, 2005.

## **2 – Articles :**

ALLEN Nick, « the ideology of the Indo-Europeans : Dumezil's theory and the idea of a fourth function », dans *International Journal of Moral and Social Studies*, n°2, 1987, p.23-39.

SAUZEAU Pierre, « le renard et la quatrième fonction », dans *Nouvelle Mythologie Comparée*, n°1, 2013.

SAUZEAU Pierre, « les quatre fonctions d'Héra », dans *Ollodagos*, n°10, 1997, p.131-156.

## **3 – Ouvrages collectifs :**

DOYENBRUXELLES Florence, VANSEVEREN Sylvie (dir.), *Modèles linguistiques et idéologies. « Indo-Européen » I* (colloque tenu à l'Université Charles-de-Gaulle de Lille 3 et à l'Université libre de Bruxelles les 12 et 13 septembre 2002), Ousia, Bruxelles, 2005.

DOYENBRUXELLES Florence, VANSEVEREN Sylvie (dir.), *Modèles linguistiques et idéologies. « Indo-Européen » II . Disciplines et pratiques* (colloque tenu à l'Université Charles-de-Gaulle de Lille 3 et à l'Université libre de Bruxelles les 12 et 13 septembre 2002), Ousia, Bruxelles, 2005.

DOYENBRUXELLES Florence, VANSEVEREN Sylvie (dir.), *Modèles linguistiques et idéologies. « Indo-Européen » III . Les Indo-Européens et le modèle comparatif indo-européen dans les sciences humaines* (colloque tenu à l'Université Charles-de-Gaulle de Lille 3 et à l'Université libre de Bruxelles les 12 et 13 septembre 2002), Ousia, Bruxelles, 2005.

REES Alwyn et REES Brinley, *Celtic heritage : ancient tradition in Ireland and Wales*, London, Thames & Hudson, 1961.

SAUZEAU André (éd.) et SAUZEAU Pierre (éd.), *La quatrième fonction : altérité et marginalité dans l'idéologie des Indo-Européens*, Paris, Les Belles lettres, 2012.

SAUZEAU André et SAUZEAU Pierre, « la quatrième fonction : pour un élargissement de la théorie dumézilienne », dans *Europe*, 2004, p. 231-253.

## **\* Mythe et Folklore :**

### **1 – Ouvrages :**

- AARNE Antti, *The types of the folktale : a classification and bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1964.
- BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1993.
- BELMONT Nicole, *Mythes et croyances dans l'ancienne France*, Paris, Flammarion, 1973.
- BELMONT Nicole, *Poétique du conte, essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999.
- BERNHEIMER Richard, *Wild men in the Middle Ages : a study in art, sentiment, and demology*, Cambridge, Harvard University Press, 1952.
- BOBBÉ Sophie, *L'ours et le loup, essai d'anthropologie symbolique*, Paris, Maison des Sciences de l'homme, 2002.
- BOULMIER Sandrine, *L'ours, héros socialisateur des européens de l'enfance à l'âge adulte, de la préhistoire à nos jours*, t. I et II, thèse soutenue sous la direction de Jocelyne Bonnet, Université Paul Valéry, 2007.
- BORDAS Thierry, *Dieux déesses et héros des celtes et des vikings*, Paris, Molière, 2003.
- BOYER Regis, *Héros et dieux du Nord : guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1997.
- BRASSEUR Marcel, *Le roi Arthur, héros d'utopie : histoire légende, mythe*, Paris, Errance, 2001.
- BURKERT Walter, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, California,

University of California Press, 1979.

COHN Norman, *Démonolâtrie et sorcellerie au Moyen Âge, Fantômes et réalités*, Paris, Payot, 1982.

COMTE Fernand, *Les héros mythiques et l'homme de toujours*, Paris, Seuil, 1993.

COURTES Joseph, *Le conte populaire : poétique et mythologie*, Paris, PUF, 1986.

DUMEZIL Georges, *la courtisane et les seigneurs colorés, esquisses de mythologie*, Paris, Gallimard, 1983.

DUMEZIL Georges, *Les dieux des Germains*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959.

DUMEZIL Georges, *Loki*, Paris, Flammarion, 1986.

DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, P.U.F., 1963.

ERIBON Didier, *Faut-il brûler Dumézil ? Mythologie, science et politique*, Paris, Flammarion, 1992.

FISHER Nick, *Hybris, a study in the values of honour and shame in Ancient Greece*, Warminster, Aris & Philipps, 1992.

GAIGNEBET Claude, *A plus hault sens, l'ésotérisme spirituel et charnel de Rabelais*, tome I, Paris, Maisonneuve et Larose, 1986.

GOUREVITCH Aaron, *La culture populaire au Moyen Âge, « Simples et Docti »*, Paris, Aubier, 1996.

GUYENOT Laurent, *La mort féérique, anthropologie du merveilleux XIIIe – XVe siècle*, Paris, Gallimard, 2011.

HELL Bertrand, *Sang noir, chasse et mythe du Sauvage en Europe*, Paris, Flammarion, 1994.

JUNG Marc-René, *Hercule dans la littérature française du XVIe siècle, de l'Hercule courtois à l'Hercule baroque*, Genève, Droz, 1966.

LAGARDA, *Lo Conte de Joan de l'Ors*, Toulouse, Loubatières, 1995.

LAURENS Annie-France (ed.), *Entre Hommes et Dieux, le convive, le héros, le prophète*, Paris, Belles Lettres, 1989.

LECOUTEUX Claude, *Chasses infernales et cohortes de la nuit au Moyen Âge*, Paris, Imago, 2013.

LECOUTEUX Claude, *Elle courait le garou, lycanthropes, hommes-ours, hommes-tigres, une anthologie*, Paris, José Corti, 2008.

LECOUTEUX Claude, *Dictionnaire de mythologie germanique, Odin, Thor, Siegfried*, Paris, Imago, 2005.

LE GOFF Jacques, *Héros et merveilles du Moyen Age*, Paris, Seuil, 2008.

LE GOFF Jacques, *Héros du Moyen Age, le saint et le roi*, Paris, Gallimard, 2004.

MC FADDEN Audrey, *Ibant obscurisola sub nocte per umbram : la quatrième fonction dumézilienne dans les récits catabatiques*, Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université Laval dans le cadre du programme de maîtrise en Études anciennes pour l'obtention du grade de Maître es arts (M.A.), disponible en ligne.

MOITRIEUX Gérard, *Hercules in Gallia, recherches sur la personnalité et le culte d'Hercule en Gaule*, Paris, De Boccard, 2002.

PASTOUREAU Michel, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2011.

PROPP Vladimir, *Les racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard, 1983.

SAMSON Vincent, *Les Berserkir : les guerriers-fauves dans la Scandinavie ancienne, de l'âge de Vendel aux Vikings (VIe-XIe siècle)*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2011.

SELLIER Philippe, *Le mythe du héros*, Paris, Bordas, 1981.

SIMON Marcel, *Hercule et le Christianisme*, Paris, Publications de la faculté des Lettres de l'université de Strasbourg, 1955.

UELTSCHI Karin, *La Mesnie Hellequin en conte et en rime, mémoire mythique et poétique de la recomposition*, Paris, Honoré Champion, 2008.

VERDON Jean, *Les superstitions au Moyen Âge*, Paris, Perrin, 2008.

VINCENSINI Jean-Jacques, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Paris, Nathan, 2000.

VINCENSINI Jean-Jacques, *Pensée mythique et narrations médiévales*, Paris, Honoré Champion, 1996.

WALTER Philippe, *Mythologie chrétienne, fêtes, rites et mythes du Moyen Âge*, Paris, Imago, 2003.

## **2 – Articles :**

BATANY Jean, « Des ' trois fonctions ' aux ' trois états ' ? », *Annales, Économies Sociétés Civilisations*, t.XVIII, 1963, p.933-938.

BURGIERE André, « un entretien d'André Burguière avec Claude Gaignebet », dans *Le Nouvel Observateur*, Août, 1987, p.64.

COHEN David, « Sexuality, violence and the Athenian Law of Hubris », dans *Greece and Rome*, n°38, 1991, p.171-188.

GRISWARD Joël, « Loki, Renart et les sarcasmes de Maupertuis », dans *Mélanges Eric Hicks*, Genève, Slatkine, 2001, p. 293-303.

LECOUTEUX Claude, « Chasse sauvage/Armée furieuse : réflexions sur une légende germanique », dans *Le mythe de la chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, Paris, Honoré Champion, 1997, p.13-32.

MORICET Marthe. « La « Chasse Hellequin » », dans *Annales de Normandie*, 2e année n°2, 1952, p. 169-174.

WALTER Philippe, « Hellequin, Hannequin et le Mannequin », dans *Le mythe de la chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, Paris, Honoré Champion, 1997, p.33-72.

### **3 – Ouvrages collectifs :**

AYGON Jean-Pierre (dir.), BONNET Corinne (dir.) et NOACCO Cristina (dir.), *La mythologie de l'antiquité à la modernité, appropriation – adaptation – détournement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

BLOCH Raymond (dir.), *D'Héraklès à Poséidon, mythologie et protohistoire*, Paris, Champion, 1985.



BOGLIONI Pierre (dir.), *La culture populaire au Moyen Âge, études présentées au quatrième colloque de l'Institut d'études médiévales de l'Université de Montréal, 2-3 Avril 1977*, Paris, Montparnasse-Édition, 1979.

BONNET Corinne et JOURDAIN-ANNEQUIN Colette (dir.), *Héraclès, les femmes et le féminin, IIe rencontre héracléenne*, Bruxelles, Uitgegeven door, 1996.

BOUTET Dominique (dir.) et HARF-LANCNER Laurence (dir.), *Pour une mythologie du Moyen Âge*, Paris, École Normale Supérieure, 1988.

DELARUE Paul et TENEZE Marie-Louise, *Le conte populaire français, catalogue raisonné des versions de France*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002.

GAIGNEBET Claude et FLORENTIN Marie-Claude, *Le carnaval, essais de mythologie populaire*, Paris, Payot, 1974.

JAMES-RAOUL Danièle (dir.) et THOMASSET Claude (dir.), *La montagne dans le texte médiéval, entre mythe et réalité*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000.

PINIES Jean-Pierre, *Le Conte de tradition orale dans le Bassin méditerranéen : actes des Rencontres de Carcassonne*, Carcassonne, GARAE, 1986.

WALTER Philippe (dir.), *Le mythe de la chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, Paris, Honoré Champion, 1997.

*Le Bestiaire d'Héraclès, IIIe rencontre héracléenne*, Liège, Centre International de la religion Grecque Antique, 1998.

## **D – Problématiques génériques :**

## **\* La Chanson de Geste et l'art épique des jongleurs :**

### **1 – Ouvrages :**

BANCOURT Paul , *Les Musulmans dans les chansons de geste du cycle du roi*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1982.

BEDIER Joseph, *Les légendes épiques, recherches sur la formation des chansons de geste*, Paris, Honoré Champion, 1929.

BOUTET Dominique, *La chanson de geste ; forme et signification d'une écriture épique du Moyen Age*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

BOUTET Dominique, *Jehan de Lanson, technique et esthétique de la chanson de geste au XIIIe siècle*, Paris, PENS, 1988.

BOUTET Dominique, *La chanson de geste*, Paris, PUF, 1993.

BOUTET Dominique, *Formes littéraires et conscience historique, aux origines de la littérature française 110-1250*, Paris, P.U.F.

COMBARIEU (de) Micheline, *L'idéal humain et l'expérience morale chez les héros des chansons de geste - des origines à 1250 -*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1979.

GALENT-FASSEUR Valérie, *l'épopée des pèlerins, motifs eschatologiques et mutations de la chanson de geste*, Paris, PUF, 1997.

GAUTIER Léon, *Les épopées françaises*, Paris, t.IV, 1880.

GENTIL (LE) Pierre, *La Littérature française du Moyen Âge*, Paris, Armand Colin, 1990.

GOYET Florence, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Honoré Champion, 2006.

GRISWARD Joël, *Archéologie de l'épopée médiévale*, Paris, Payot, 1981.

GUIDOT Bernard, *Chanson de geste et réécritures*, Vendôme, Paradigme, 2008.

ISSARTEL Guillaume, *La geste de l'ours, l'épopée romane dans son contexte mythologique, XIIIe-XIVe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2010.

KELLER Hans-Erich, *Autour de Roland, recherches sur la chanson de geste*, Paris, Honoré Champion, 1989.

MADELENAT Daniel, *L'épopée*, Paris, P.U.F., 1986.

MÉNIEL Bruno, *Renaissance de l'épopée, la poésie épique en France de 1572 à 1623*, Genève, Droz, 2004.

MICHA Alexandre, *De la chanson de geste au roman*, Genève, Droz, 1976.

MOISAN André, *La légende épique de Vivien et la légende hagiographique de Saint Vidian*, Lille, Service de reproduction des thèses de l'université de Lille III, 1973.

NORMAN Daniel, *Héros et sarrasins, une interprétation des chansons de geste*, Paris, Cerf, 2001.

PAYEN Jean-Charles, *Le motif du repentir dans la littérature française médiévale (des origines à 1230)*, Genève, Droz, 1968.

ROSSI Marguerite, *Huon de Bordeaux*, Paris, Honoré Champion, 1975.

RYCHNER Jean, *La chanson de geste, essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, 1999.

SICILIANO Italo, *Les chansons de geste et l'épopée, mythes, histoire, poèmes*, Torino, Società editrice internazionale, 1968.

SUARD François, *La chanson de geste*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

SUARD François, *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XIe – XIVe siècle)*, Paris, Honoré Champion, 2011.

ZINK Michel, *Introduction à la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Poche, 1993.

## **2 – Articles :**

ANDRIEUX Nelly, « variante ou variance ? Approche d'un intertexte épique », dans *La Chanson de geste et le mythe Carolingien*, Mélanges René louis, Saint-Père-Sous-Vézelay, Musée Archéologique Régional, 1982, p.649-661.

BOUTET Dominique, « Chevalerie et chanson de geste au XIIe s. : essai d'une définition sociale », *Revue des langues romanes*, 110:1, 2006, p. 35-56.

CEARD Jean, « Rabelais et la matière épique », dans *La Chanson de geste et le mythe Carolingien*, Mélanges René louis, Saint-Père-Sous-Vézelay, Musée Archéologique Régional, 1982, p.1259-1276.

COMBARIEU (de) Micheline, « Enfance et démesure dans l'épopée médiévale française », dans *L'enfant au Moyen Âge*, *Senefiance* n°9, publications du CUERMA, 1989, p.407.

- DELBOUILLE Maurice, « Les chansons de geste et le livre », dans *La technique littéraire des chansons de geste*, Liège, Les Belles Lettres, 1957, p.295-407.
- FLORI Jean, « Le héros épique et sa peur, du *Couronnement de Louis* à *Aliscans* », PRIS- MA, n°10, 1994, p. 27-44.
- FLORI Jean, « L'historien et l'épopée », dans *l'Épopée*, Turnhout, Brepols, 1988, p.83-119.
- GARCIA Mario Botero, « Le personnage de Raoul dans *Raoul de Cambrai* ou le fatum héroïque d'un chevalier démesuré », dans *Cahiers de recherches médiévales*, n°6, 1999, mis en ligne le 11 janvier 2007.
- GITTON Bernard, « De l'emploi des chansons de geste pour entraîner les guerriers au combat », dans *La Chanson de geste et le mythe Carolingien*, Mélanges René louis, Saint-Père-Sous-Vézelay, Musée Archéologique Régional, 1982, p.3-20.
- GRISWARD Joël, « Les morts de Roland », dans *La Chanson de geste et le mythe Carolingien*, Mélanges René louis, Saint-Père-Sous-Vézelay, Musée Archéologique Régional, 1982, p.417-428.
- GRISWARD Joël, « Épopée indo-européenne et épopée médiévale : histoire ou Histoire ? », *Perspectives médiévales*, 1982, p.125-133.
- LEGROS Huguette, « Raoul de Cambrai et Dom Juan : Héros luciférien ou personnage écartelé entre deux ordres moraux », dans *La Chanson de geste et le mythe Carolingien*, Mélanges René louis, Saint-Père-Sous-Vézelay, Musée Archéologique Régional, 1982, p.1021-1034.
- LOD Jeanne, « Le thème de l'enfance dans l'épopée française », *Cahiers de Civilisation médiévale*, t.III, 1960, p.58-62.

MARTIN Jean-Pierre, « La construction de l'espace sarrasin », dans *Plaisir de l'épopée*, Saint-Denis, PUV, 2000, p.71-84.

MENARD Philippe, « Les jongleurs et les chansons de geste », dans *La Chanson de geste et le mythe Carolingien*, Mélanges René louis, Saint-Père-Sous-Vézelay, Musée Archéologique Régional, 1982, p.33-48.

PAYEN Jean-Charles, « Une poétique du génocide joyeux : devoir de violence et plaisir de tuer dans *La chanson de Roland* », *Olifant*, n°6, 1979, p.226-236.

ROSSI Marguerite, « Le duel judiciaire dans les chansons du cycle carolingien. Structure et fonction », dans *La Chanson de geste et le mythe Carolingien*, Mélanges René louis, Saint-Père-Sous-Vézelay, Musée Archéologique Régional, 1982, p.945-960.

ROUSSEAU Pierre, « Le duel de Roland et de Feragut sur quelques chapiteaux d'Espagne et de France », dans *La Chanson de geste et le mythe Carolingien*, Mélanges René louis, Saint-Père-Sous-Vézelay, Musée Archéologique Régional, 1982, p.549-563.

ROUSSEL Henri, « L'os de la gole. Réflexions sur le coup de poing meurtrier de Guillaume », dans *La Chanson de geste et le mythe Carolingien*, Mélanges René louis, Saint-Père-Sous-Vézelay, Musée Archéologique Régional, 1982, p.591-606.

### **3 – Ouvrages collectifs :**

AEBISCHER Paul (dir.), *Rolandiana et Oliveriana, recueil d'études sur les chansons de geste*, Genève, Droz, 1967.

BAUMGARTNER Emmanuèle et HARF-LANCNER Laurence, *Raoul de Cambrai :*

*l'impossible révolte*, Paris, Honoré Champion, 1999.

BOUTET Dominique (dir.), *Raoul de Cambrai entre l'épique et le romanesque*, Actes du Colloque de l'Université Paris X (20 Novembre 1999), *Littérales* n°25, 1999.

BUSCHINGER Danielle, *Littérature épique au Moyen Âge, Hommage à Jean Fourquet pour son 100ème anniversaire*, Greifswald, Reineke – Verlag, 1999.

DERIVE Jean (dir.), *L'épopée, unité et diversité d'un genre*, Paris, Karthala, 2002.

HÛE Denis (dir.), *L'orgueil a desmesure, études sur Raoul de Cambrai*, Orléans, Paradigme, 1999.

LEJEUNE Rita et STIENNON Jacques, *La légende de Roland dans l'art du Moyen Âge*, Bruxelles, Arcade, 1966.

RIBÉMONT Bernard (dir.), *La faute dans l'épopée médiévale, ambiguïté du jugement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

VICTORIO Juan (dir.), *L'épopée*, Turnhout, Brepols, 1988.

*La Chanson de geste et le mythe Carolingien*, Mélanges René Louis, Saint-Père-Sous-Vézelay, Musée Archéologique Régional, 1982.

## **\* Comique et Épique :**

### **1 – Ouvrages :**

BEC Pierre, *Burlesque et obscénité chez les troubadours, le contre texte au Moyen*



*Âge*, Paris, Stock, 1984.

BOUTET Dominique, *Les fabliaux*, Paris, Presses universitaires de France, 1985.

LENIENT Charles, *La Satire en France au Moyen Âge*, Paris, Hachette, 1859.

MENARD Philippe, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève, Droz, 1969.

SCHEIDEGGER Jean, *Le Roman de Renart ou le texte de la dérision*, Genève, Droz, 1989.

VERDON Jean, *Rire au Moyen Âge*, Paris, Perrin, 2001.

## **2 – Articles :**

ANGELI Giovanna, « Du récit à la scène : rire grinçant et sadisme ludique de la farce », dans *Quant l'ung amy pour l'autre veille. Mélanges de moyen français offerts à Claude Thiry*, éd. Tania Van Hemelryck et Maria Colombo Timelli, Turnhout, Brepols, 2008, p. 349-359.

BOUTET Dominique, « Le rire et le mélange des registres : autour du cycle de Guillaume d'Orange », dans *Plaisir de l'épopée*, Saint-Denis, PUV, 2000, p.41-53.

BRUSEGAN Rosanna, « Regards sur le fabliau, masque de vérité et de fiction », dans *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, éd. Marie-Louise Ollier, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1988, p. 97-109.

GIER Albert, « Chrétien de Troyes et les auteurs de fabliaux: la parodie du roman courtois », dans *The Legacy of Chrétien de Troyes*, éd. Norris J. Lacy, Douglas Kelly et Keith Busby, Amsterdam, Rodopi, t. 2, 1988, p. 207-214.

LECLANCHE Jean-Luc, « Remarques sur les cibles du rire dans les fabliaux de chevalerie », dans *Remembrances et resveries. Hommage à Jean Batany*, éd. Huguette Legros, Denis Hüe, Joël Grisward et Didier Lechat, Orléans, Paradigme, 2006, p. 153-162.

MENARD Philippe, « Humour, ironie et dérision dans les chansons de geste », dans *La dérision au Moyen Âge, de la pratique sociale au rituel politique*, Paris, PUPS, 2007, p.35-53.

SUARD François, « la place du comique dans l'épique », dans *Plaisir de l'épopée*, Saint-Denis, PUV, 2000, p.23-39.

TILLIETTE Jean-Yves, « tentations burlesques et héroï-comiques de l'épopée latine du Moyen Âge : des exploits de Gauthier Main-Forte aux mésaventures d'Ysengrin », dans *Plaisir de l'épopée*, Saint-Denis, PUV, 2000, p.55-68.

### **3 – Ouvrages collectifs :**

BELLOSTA Marie-Christine (dir.), *Un thème, trois œuvres, mesure et démesure*, Paris, Belin, 2003.

CROUZET-PAVAN Élisabeth (dir.) et VERGER Jacques (dir.), *La dérision au Moyen Âge, de la pratique sociale au rituel politique*, Paris, PUPS, 2007.

## **E – Thématique :**

### **\* Le Géant :**

#### **1 – Ouvrages :**

DION Roger, *Les anthropophages de l'Odyssée, cyclopes et lestrygons*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1969.

KAPPLER Claude, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1980.

LECOUTEUX Claude, *Les nains et les elfes au Moyen-Age*, Paris, Imago, 1988.

LECOUTEUX Claude, *Démons et génies du terroir au Moyen Âge*, Paris, Imago, 1995.

MATTÉI Jean-François, *Le sens de la démesure*, Paris, Sulliver, 2009.

SEBILLOT Paul, *Gargantua dans les traditions populaires*, Paris, Maisonneuve et Larose éditeurs, 1967.

## **2 – Articles :**

BRESC Henri, « Le temps des Géants », dans *Temps, Mémoire, Tradition au Moyen Âge*, Aix en Provence, Publications de l'École de Provence, 1983.

DUBOST Francis, « L'emploi du mot « géant » dans les chansons de geste », dans *Mélanges Charles Camproux*, t.I, Montpellier, université Paul Valéry, 1978, p.259-267.

GUIDOT Bernard, « Le géant sarrasin dans la *Bataille Loquifer* et quelques chansons de geste : une nouvelle peinture de l'Autre? », *Travaux de littérature*, n°17, 2004, p. 83-96.

VIAN Francis, « La guerre des Géants. Le mythe avant l'époque helléniste », dans *Revue de l'histoire des religions*, n°143, Paris, 1952, p.239-243.

WALTER Philippe, « le sel, la poêle et le géant », dans *Études Rabelaisiennes*, t.XXII, p.189- 201.

### **3 – Ouvrages collectifs :**

BUSCHINGER Danielle (dir.), *Nains et géants au Moyen Âge*, Amiens, Études Médiévales, 2008.

CLOSSON Marianne (dir.) et WHITE LE-GOFF Myriam (dir.), *Les Géants entre mythe et littérature*, Paris, Artois Presses Université, 2007.

MANUEL Didier (dir.), *La figure du monstre, phénoménologie de la monstruosité dans l'imaginaire contemporain*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2009.

### **\* Le Guerrier :**

#### **1 – Ouvrages :**

BRIZZI Giovanni, *le guerrier de l'Antiquité classique : de l'hoplite au légionnaire*, Monaco, Rocher, 2004.

BUSCHINGER Danielle, *Le héros dans la réalité, dans la légende, et dans la littérature médiévale*, Greifswald, Wodan n°63, 1996.

CARLYCE Thomas, *Les héros, le culte des héros et l'héroïque dans l'histoire*, Paris, Colin, 1888.

DUMEZIL Georges, *Heur et malheur du guerrier : aspects mythiques de la fonction guerrière chez les indo-européens*, Paris, Flammarion, 1985.

DUMEZIL Georges, *Mythe et épopée*, I, *L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*, Paris, Gallimard, 1986.

DUMEZIL Georges, *Mythe et épopée*, II, *Types épiques indo-européens : un héros, un sorcier, un roi*, Paris, Gallimard, 1986.

DUMEZIL Georges, *Aspects de la fonction guerrière chez les Indo-Européens*, Paris, PUF, 1956.

DUMEZIL Georges, *Les dieux des Germains : essai sur la formation de la religion scandinave*, Paris, PUF, 1959.

LISSARRAGUE François, *L'autre guerrier : archers, peltastes, cavaliers, dans l'imagerie attique*, Paris, la Découverte, 1990.

SAMSON Vincent, *Les Berserks, les guerriers-fauves dans la Scandinavie ancienne, de l'Âge de Vendel aux Vikings (Ve-XIe siècle)*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2011.

VIDAL-NAQUET Pierre, *Le chasseur noir, formes de pensées et formes de société dans le monde grec*, Paris, La Découverte, 2005.

## **\* Le Fou :**

### **1 – Ouvrages :**

FRITZ Jean-Marie, *Le discours du fou au Moyen Âge*, Paris, PUF, 1992.

LAHARIE Muriel, *La folie au Moyen Âge, XIe-XIIIe siècles*, Paris, le Léopard d'Or, 1991.

## **2 – Ouvrages collectifs :**

BOULOUMIE Arlette (dir.), *Particularités physiques et marginalité dans la littérature*, Recherches sur l'imaginaire n°31, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2005.

# INDEX

## Index lexical

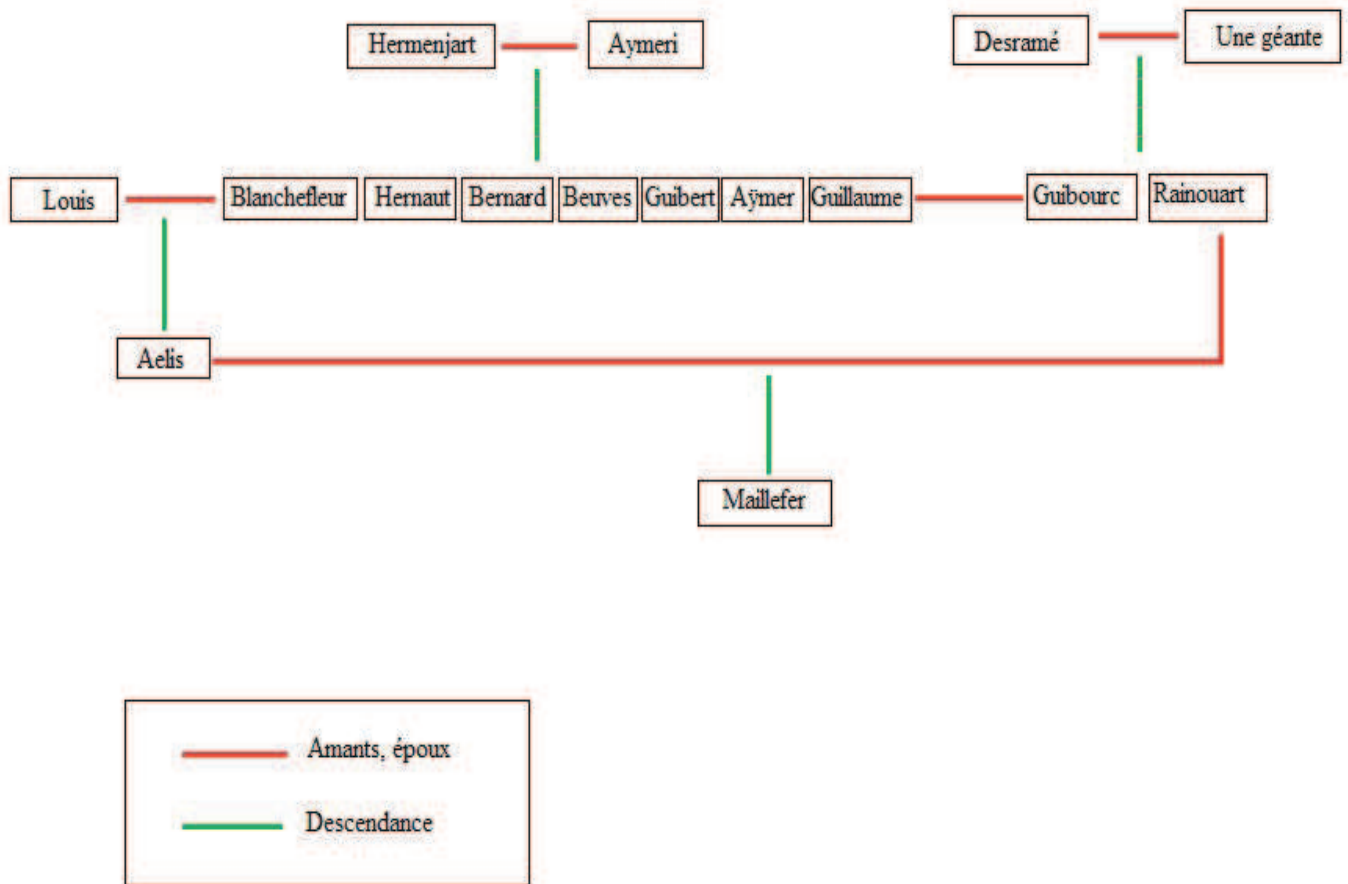
- Achille.....178, 205, 251, 277, 281, 284
- Aëlis..14, 29, 42, 50, 56, 109, 141, 174, 263, 315, 318, 323, 330, 331, 332, 350, 365
- Aiol.....167, 168, 172, 314
- Arthur.....30, 33, 51, 84, 115, 131, 308, 309, 342, 346, 352, 386, 387, 388, 389, 393, 422
- Aÿmer.....98, 156, 216, 251, 256, 279, 288, 291, 292, 293, 294, 321
- Aymeri...27, 28, 39, 185, 251, 301, 302, 324, 347
- Bertrand.24, 28, 59, 128, 142, 148, 170, 181, 182, 255, 301, 322, 395
- Blanchefleur.....285
- Charlemagne...10, 13, 29, 30, 31, 33, 39, 40, 41, 42, 49, 50, 64, 106, 116, 149, 179, 193, 216, 251, 301, 346, 347, 363, 372, 386
- Corsolt..13, 69, 212, 218, 232, 237, 258, 375
- Desramé....14, 16, 52, 56, 57, 60, 64, 96, 98, 148, 150, 152, 160, 188, 194, 216, 224, 228, 272, 279, 285, 290, 311, 318
- Frère Jean.....117, 347, 357, 358
- Gadifer.....18, 201, 211, 216, 218, 224, 227, 228, 232, 235, 237, 270, 286, 348
- Gargantua 104, 161, 220, 347, 351, 352, 353, 355, 356, 357, 358, 359, 372, 387, 407
- Garin...10, 24, 25, 27, 28, 114, 301, 302, 376
- Guibourc9, 14, 19, 29, 59, 95, 115, 130, 141, 150, 152, 168, 172, 185, 189, 190, 196, 204, 216, 238, 253, 254, 291, 292, 318, 323, 331, 332, 347, 360, 365, 379
- Hellequin.....321, 333, 397
- Héraclès.....12, 52, 178, 238, 247, 251, 266, 267, 270, 271, 275, 277, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 314, 325, 334, 335, 342, 359, 366, 398
- Hernaut.....28, 85, 136, 153, 156, 185, 302
- Indra 248, 250, 251, 254, 256, 258, 267, 275, 276, 277, 278, 281, 282, 287, 293, 318, 320, 324, 329, 360
- Jean de l'Ours.....12, 22, 295, 297, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 315, 360
- Loki.....262, 311, 328, 335, 394
- Loquifer.....12, 15, 17, 18, 28, 54, 56, 57, 60, 64, 74, 93, 109, 117, 129, 148, 149, 155, 160, 161, 174, 183, 190, 199, 201, 202, 203, 210, 214, 216, 217, 218, 226, 228, 231, 232, 233, 236, 237, 258, 259, 260, 262, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 274, 286, 287, 289, 293, 295, 296, 308, 313, 318, 331, 342, 348, 350, 359, 360, 368, 374, 407
- Louis...10, 13, 14, 20, 21, 25, 28, 29, 31, 33, 35, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 69, 72, 79, 87, 91, 95, 100, 113, 115, 139, 154, 158, 163, 164, 168, 181, 182, 186, 193, 195, 200, 202, 212, 216, 230, 231, 232, 252, 254, 255, 256, 258, 262, 266, 281, 285, 322, 325, 330, 332, 347, 349, 357, 361, 363, 365, 368, 369, 371, 375, 376, 378, 381, 402
- Maillefer..15, 16, 18, 28, 61, 73, 95, 96, 141, 174, 226, 227, 231, 234, 235, 272, 278, 307, 314, 317, 318, 330, 332, 347, 348, 350, 351, 365



Odin.206, 207, 249, 251, 261, 275, 276, 277, 278, 279, 288, 293, 308, 324, 329, 395	131, 132, 142, 172, 176, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 186, 187, 188, 189, 192, 194, 195, 197, 205, 211, 214, 215, 217, 218, 237, 238, 240, 255, 256, 359, 370, 400, 402, 403, 404
Olivier.....54, 109, 179, 181, 182, 184, 189, 237, 238, 240, 256, 268	
Perceval.77, 78, 84, 103, 161, 167, 168, 170, 171, 174, 239, 309, 322, 323, 370, 387	Thibaut. .18, 76, 93, 108, 148, 150, 193, 194, 195, 196, 216, 217, 227, 234
Petit Gui.....163, 164, 165, 167, 305	Thor...12, 132, 238, 249, 251, 261, 262, 263, 264, 267, 269, 270, 275, 276, 278, 279, 280, 281, 288, 292, 293, 308, 312, 319, 324, 329, 330, 359, 366, 395
Picolet.....73, 190, 204, 314, 342, 350	Ulysse.....105, 177, 178, 191, 205, 281, 335
Raoul. 8, 33, 40, 44, 45, 46, 47, 89, 176, 179, 180, 184, 185, 186, 187, 192, 193, 198, 200, 201, 204, 240, 313, 364, 372, 387, 402, 403, 404	Vàyu. .12, 238, 247, 248, 250, 251, 252, 254, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 263, 267, 270, 272, 275, 276, 277, 278, 279, 282, 285, 287, 289, 293, 318, 320, 324, 329, 359, 360, 366
Renart.....105, 135, 139, 140, 145, 191, 223, 299, 335, 359, 371, 389, 405, 416, 417	Vidarr.....308
Renier.....27, 28, 371	Vivien. .14, 27, 28, 29, 39, 42, 55, 58, 87, 88, 94, 98, 99, 100, 107, 155, 162, 163, 166, 167, 180, 187, 188, 189, 192, 197, 213, 220, 255, 256, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 318, 360, 370, 372, 378, 400
Robastre.....63, 226, 301, 302, 316	
Robert le Diable 22, 295, 309, 312, 315, 360, 372, 387, 420	
Roland.....8, 35, 36, 48, 49, 67, 83, 87, 119,	

## **ANNEXES**

## ANNEXE 1 : Généalogie sélective des personnages de la Geste Rainouart



Annexe 2 : *Le Roman de Renart*, édition publiée sous la direction d'Armand Strubel, avec la collaboration de Roger Bellon, Dominique Boutet et Sylvie Lefèvre, Paris, Gallimard, 1998, branche VI, v.1521-1608, p.123-125.

« Renart li rendra bonement,  
Tout sans nul contredieiment.  
Renart a geté de prison,  
Si l'a mené en sa maison.  
Poisson li done por amordre,  
Bien le conferment en lor ordene :  
Robe a moine li ont vestue  
Et molt tres bien l'ont recëu.  
Ains la quinsaine fu garis,  
Si ne fu mie molt maris :  
Tous fu garis et respassés.  
Par mainz mals trespas est passés.  
Bien retient çou c'on li enseigne,  
Ne fait pas sanblant que s'en faigne.  
Les signes fait de monniage ;  
Molt le tienent laiens a saige.  
Chiers est tenus et bien amés.  
Or est Renars freres clamés.  
Molt est Renars de bon service,  
Volentiers va a son service.  
Sovent li membre des gelines  
Dont il suet rongier les eschines.  
Molt faisoit Renars d'orisons  
Et se tient en afflictions.  
Molt se desduit honestement,  
Bien li sient si vestement.  
S'entente met en l'ordene apprendre  
Et si n'a en lui que reprendre.  
Or est Renars devenus moisnes,  
Grant travail endure et grans painnes  
Et de juner et de villier,  
De canter et de versillier.  
Un jour fu la messe cantee :  
Renars l'ot de cuer escoutee ;  
Tot derrains issi dou mostier,  
En sa main tenoit un sautier.  
Quatre capons tous sorannés  
Lor avoit un borjois donés  
Qui avoit non Tiebos li riches.  
Vers iaus ne fu avers ne chiches.  
Renars les a apercëus

Or sera il bien decëus  
Se il ne fait ses grenons bruire.  
Belement s'en cuide deduire :  
« Par Dieu, fait il, ne m'apartient  
Cil qui de char mengier se tiennent ;  
N'ai fait pas veut de mengier char,  
Molt le tenroie a grant eschar.  
Qui tel veu faire me feroit  
Certes, durement mesferoit,  
Car de char ne me puis tenir.  
Se je en puis en liu venir,  
Cials mosterai que faire sai,  
Qu'a ma geule les mengerai.

Li jors trespasse, la nuit vint.  
Renars cui des capons souvint  
Ne les pot metre en oubliance.  
Le nuit trespasse obedience :  
Vint as capons, si les desjouque,  
Un en menjue, au cuer li touce ;  
Les autres trois a mis a terre,  
L'endemain les revenra querre,  
Si les a couvers del terrier,  
Si s'est venus arrier couchier.  
Nuls ne set riens de son agait  
Ne dou larrecin qu'il a fait.  
Se liches est par aventure,  
Bien s'en retrait a sa nature.  
L'endemain, après les matines,  
Renars, qui tant aime gelines,  
S'est des autres desjeünés,  
Puis est es cloistre retornés.  
Le tierc menja que nuls nel sot ;  
Au quart mengier illuec passoit  
Uns freres, par iluec aloit,  
Et Renart voit, grant honte en ot.  
Au covent le va cils contant,  
Et Renars en ot blasme grant.  
Renars lor en volt faire droit,  
Mais dans Bernars pas nel soffroit,  
Qu'il ravoit mengié un corbel  
Qu'il avoient en lor praiel.  
A Renart ont tolus les dras.  
Quant il s'em parti, tout fu cras,  
Ne demandoit autres lorains,  
Mais que issus fust de lor mains,  
Et durement liés se faisoit,  
Que li ordenes li déplaisoit ».

**ANNEXE 3 : Tableau récapitulatif et classé de diverses présentations de la colère :**

	<b>BATAILLE LOQUIFER (Barnett)</b>	<b>MONIAGE RAINOUART I</b>
« desrée »	<u>0 occurrence</u>	<u>0 occurrence</u>
« desmesurés »	<u>2 occurrences</u> 1 pour Rainouart : (v.846) 1 pour Autres : (v.1158) N.B. : remplace 3 fois desveé dans Ars.	<u>9 occurrences</u> 1 pour Rainouart : (v.1182) 8 pour Autres : (v.4035, 5872, 6374, 6394, 6416, 6419, 6998, 7176)
« desvé » (substantif) « dervé »	<u>9 occurrences</u> 5 pour Rainouart : (v.438, 518, 1225, 2244, 3288) 4 pour Autres : (v.318, 3556, 3949, 1721)	<u>20 occurrence</u> 17 pour Rainouart : (v.257, 261, 330, 764, 768, 1281, 2277, 2315, 2363, 3126, 5001, 5140, 6017, 6901, 6925, 7413, 7510) 3 pour Autres : (v.848, 2638, 4204)
« air » « ire »	<u>22 occurrences</u> 9 pour Rainouart : (v.598, 1143, 1204, 1743, 2259, 2287, 2445, 2697, 3495) 13 pour Autres : (v.2278, 2284, 2349, 2390, 2802, 2844, 3083, 3138, 3395, 3409, 3763, 3776, 3809)	<u>41 occurrences</u> 18 pour Rainouart : (...) 23 pour Autres : (...)
« maitalent » « meutalent »	<u>15 occurrences</u> 5 pour Rainouart : (v.892, 1142, 1932, 3242, 3332) 10 pour Autres : (v.1500, 1503, 1667, 1709, 1717, 1976, 1998, 3149, 3357, 4165)	<u>24 occurrences</u> 13 pour Rainouart : (v.887, 1186, 2250, 2287, 3825, 3887, 3890, 3964, 5373, 5417, 5470, 6018, 6376) 11 pour Autres : (v.1016, 1193, 2001, 2757, 4655, 6214, 6260, 6668, 6801, 7037, 7219)
« le sanc/sens Cuide changier »	<u>7 occurrences</u> 2 pour Rainouart : (v.438, 518) 5 pour Autres : (v.1708, 2736, 3486, 3648, 3949)	<u>20 occurrences</u> 14 pour Rainouart : (v.128, 330, 1623, 2277, 2315, 2622, 3126, 3886, 4980, 5001, 6017, 6057, 6833, 6925) 6 pour Autres : (v.4087, 29, 4204, 6035, 6800, 6903, 7413)
« enragier »	<u>6 occurrences</u> 3 pour Rainouart : (v.451, 612, 4221) 3 pour Autres : (v.2779, 2788, 4133)	<u>0 occurrence</u>

ANNEXE 4 : Extrait de *La Cité de Dieu*, de Saint Augustin, 16, 8 (traduction de M. Raulx) :

*« On demande encore s'il est croyable qu'il soit sorti d'Adam ou de Noé certaines races d'hommes monstrueux dont l'histoire fait mention. On assure, en effet, que quelques uns n'ont qu'un œil au milieu du front, que d'autres ont la pointe du pied tournée en dedans ; d'autres possèdent les deux sexes dont ils se servent alternativement, et ils ont la mamelle droite d'un homme et la gauche d'une femme ; il y en a qui n'ont point de bouche et ne vivent que de l'air qu'ils respirent par le nez ; d'autres n'ont qu'une coudée de haut, d'où vient que les Grecs les nomment Pygmées ; on dit encore qu'en certaines contrées il y a des femmes qui deviennent mères à cinq ans et qui n'en vivent que huit. D'autres affirment qu'il y a des peuples d'une merveilleuse vitesse qui n'ont qu'une jambe sur deux pieds et ne plient point le jarret ; on les appelle Sciapodes, parce que l'été, ils se couchent sur le dos et se défendent du soleil avec la plante de leurs pieds ; d'autres n'ont point de tête et ont les yeux aux épaules ; et ainsi d'une infinité d'autres monstres de la sorte, retracés en mosaïques sur le port de Carthage et qu'on prétend avoir tirés d'une histoire fort curieuse. Que dirai-je des Cynocéphales, dont la tête de chien et les aboiements montrent que ce sont plutôt des bêtes que des hommes ? Mais nous ne sommes pas obligés de croire tout cela. Quoi qu'il en soit, quelque part et de quelque figure que naisse un homme, c'est-à-dire un animal raisonnable et mortel, il ne faut point douter qu'il ne tire son origine d'Adam, comme du père de tous les hommes.*

*La raison que l'on rend des enfantements monstrueux qui arrivent parmi nous peut servir pour des nations toutes entières. Dieu, qui est le créateur de toutes choses, sait en quel temps et en quel lieu une chose doit être créée, parce qu'il sait quels sont entre les parties de l'univers les rapports d'analogie et de contraste qui contribuent à sa beauté. Mais nous qui ne le saurions voir tout entier, nous sommes quelques fois choqués de quelques unes de ses parties, par cela seul que nous ignorons quelle proportion elles ont avec tout le reste. Nous connaissons des hommes qui ont plus de cinq doigts aux mains et aux pieds ; mais encore que la raison nous en soit inconnue, loin de nous l'idée que le Créateur se soit mépris ! Il en est de même des autres différences plus considérables : celui dont personne ne peut justement blâmer les ouvrages, sait pour quelle raison il les a faits de la sorte. Il existe un homme à Hippone-Diarrhyte, qui a la plante des pieds en forme de croissant, avec deux doigts seulement aux extrémités, et les mains de même. S'il y avait quelque nation entière de la sorte, on l'ajouterait à cette histoire curieuse et surprenante. Disons-nous donc que cet homme ne tire pas son origine d'Adam ? Les androgynes, qu'on appelle aussi hermaphrodites, sont rares, et néanmoins il en paraît de temps en temps en qui les deux sexes sont si bien distingués qu'il est difficile de décider duquel ils doivent prendre le nom, bien que l'usage ait prévalu en faveur du plus noble. Il naquit en Orient, il y a quelques années, un homme double de la ceinture en haut ; il avait deux têtes, deux estomacs et quatre mains, un seul ventre d'ailleurs et deux pieds, comme un homme d'ordinaire, et il vécut assez longtemps pour être vu de plusieurs personnes qui accoururent à la nouveauté de ce spectacle. Comme on ne peut pas nier que ces individus ne tirent leur origine d'Adam, il faut en dire autant des peuples entiers en qui la nature s'éloigne de son cours ordinaire, et qui néanmoins sont des créatures raisonnables, si, après tout, ce qu'on en rapporte n'est point fabuleux : car supposez que nous ignorassions que les singes, les cercopithèques et les sphinx sont des bêtes, ces historiens nous feraient peut-être croire que ce sont des nations d'hommes. Mais en admettant que ce qu'on lit des peuples en question soit véritable, qui sait si Dieu n'a point voulu les créer ainsi, afin que nous ne croyions pas que les monstres qui naissent parmi nous soient des défaillances de*



*sa sagesse ? Les monstres de chaque espèce seraient alors ce que sont les races monstrueuses dans le genre humain. Ainsi, pour conclure avec prudence et circonspection : ou ce que l'on raconte de ces nations est faux, ou ce ne sont pas des hommes, ou, si ce sont des hommes, ils viennent d'Adam. »*

**ANNEXE 5 :** reconstitution hypothétique du conte primitif par E. Löseth, dans *Robert le Diable, roman d'aventures*, Paris, Firmin Didot, 1903, p.XXXI-XXXII.

« Deux époux sans enfants obtiennent un fils grâce l'aide d'un être surnaturel, qui en prendra possession au bout d'un certain temps. L'enfant grandit vite et devient d'une beauté et d'une force extraordinaires. Vers le moment où il doit être livré au démon, il force sa mère à tout avouer et finit par s'arracher au pouvoir de son maître.

Pendant son séjour chez celui-ci, il a touché à quelque objet défendu, et, par suite, ses cheveux sont devenus d'or.

Il arrive à une cour princière, où il vit inconnu et dans une position inférieure, comme jardinier, cachant ses cheveux dorés sous un couvre-chef qu'il ne quitte jamais, et contrefaisant le fou et le muet. Il est aimé de la princesse, qui, de sa fenêtre, a vu les cheveux d'or de l'inconnu, pendant qu'il était au jardin. Le souverain est contrarié de cet amour. Ses ennemis envahissent le pays. Alors le jardinier reçoit d'une façon surnaturelle cheval et armure, sort vainqueur dans trois batailles, toujours *incognito*, et se retire chaque fois secrètement chez lui. On espère le reconnaître à une blessure que lui ont infligée, après la troisième bataille, des chevaliers aposés pour l'arrêter. Un rival, qui se blesse exprès et se fait passer pour l'inconnu, est démasqué. Notre héros épouse la princesse et monte finalement sur le trône ».

ANNEXE 6 : différentes descriptions du géant antique, biblique, épique et romanesque :

Extrait de la *Théogonie* d'Hésiode, édition de Jean-Louis Backès, Paris, Gallimard, 2001 :

« Toutes les gouttes [du sang d'Ouranos] qui en coulèrent, sanglantes, Gaïa les recueillit ; et, les années étant révolues, elle enfanta les robustes Érinyes et les grands Géants aux armes éclatantes, tenant en main de longues lances, et les Nymphes que sur la terre immense on nomme Méliès. [...] Et tous engagèrent la violente bataille, en ce jour, tous, tant qu'ils étaient, mâles et femelles, les Dieux Titans et les Dieux né de Kronos, et ceux que Zeus avait rendus à la lumière du fond de l'Érébos souterrain, [670] violents, robustes, possédant des forces infinies ; car cent bras se roidissaient de leurs épaules, et chacun d'eux avait cinquante têtes qui s'élevaient du dos, au-dessus de leurs membres robustes ».

Extrait de *L'Odyssée* d'Homère, chant IX, édition et traduction de Médéric Dufour, Paris, Garnier Flammarion, 2009 :

« Le Cyclope alors, rugissant et sifflant, vers la montagne guida son gras troupeau. Pour moi, je restai là, bâtissant dans le fond de mon cœur de funestes desseins, afin de le punir, si Athéna m'en accordait la gloire. Or voici la décision qui parut la meilleure à mon cœur. Une énorme massue, appartenant au Cyclope, gisait près d'un enclos ; c'était un bois d'olivier encore vert, qu'il avait coupé pour s'en servir une fois qu'il serait sec. Lorsque nous l'avions vu, nous l'avions comparé au mât d'un vaisseau noir à vingt bancs de rameurs, d'un de ces longs bâtiments de transport qui franchissent le grand gouffre des mers ; telle nous apparut, en longueur tant en épaisseur cette massue. Je m'approchai et j'en découpai moi-même la longueur d'une brassée ; puis remettant ce segment à mes compagnons, je leur ordonnai de le dégrossir. Lorsqu'ils l'eurent poli, je vins moi-même l'aiguiser par un bout. Aussitôt après, ayant saisi ce pieu, je le fis durcir dans un feu ardent ».

Extrait de la Genèse VI, 4, dans la Bible de Jérusalem, traduite par l'École Biblique de Jérusalem, Paris, les éditions du Cerf, 1998 :

« Les géants étaient sur la terre en ces temps-là, après que les fils de Dieu furent venus vers les filles des hommes, et qu'elles leur eurent donné des enfants: ce sont ces héros qui furent fameux dans l'antiquité. »

Extrait de l'*Historia Regum Britaniae* de Geoffroy de Monmouth, traduction de Laurence Mathey-Maille, Paris, les Belles Lettres, 2008 :

Mont Saint Michel (laisse 165) : « Entre-temps, Arthur apprit qu'un géant d'une taille extraordinaire, venu d'Espagne, avait enlevé à ses gardiens Hélène [...] le géant tuait ses assaillants à l'aide d'armes les plus diverses [...] et il capturait de nombreux hommes qu'il dévorait à moitié morts. [...] Le monstre se tenait près du feu, la bouche barbouillée de sang de porcs à moitiés dévorés [...] Dès qu'il aperçut nos héros, [...] il se hâta de saisir sa massue que deux jeunes gens auraient eu peine à soulever de terre. »

Rithon du Mont Avarius (laisse 165) : « Arthur affirma qu'il n'avait pas rencontré pareille force depuis le jour où il avait tué, sur le Mont Avarius, le géant Rithon qui l'avait incité au combat. C'est ce Rithon qui avait confectionné des fourrures avec les barbes des rois qu'il avait tués. »

Extrait du *Haut Livre du Graal, Perlesvaus*, édition et traduction d'Armand Strubel, Paris, Poche, 2007 :

(branche VIII) : « Lohot avait quitté la cour de son père, le Roi Arthur, pour courir à l'aventure ; la volonté de Dieu fit qu'il s'enfonça dans cette forêt, affronta Logrin, un personnage d'une grande cruauté et Logrin se battit avec lui. [...] Mais Lohot était affligé d'une habitude étrange : lorsqu'il venait de tuer un homme, il s'endormait sur lui, et il s'était endormi sur le corps du géant. »

(branche IX) : « Il avait tué, un de ces jours passés, le géant Logrin, grâce à sa

bravoure »

Extrait d'*Yvain le chevalier au lion* de Chrétien de Troyes, traduction de Michèle Rousse, Paris, Garnier Flammarion, 1990 :

« Un géant s'est acharné à me nuire. Il voulait que je lui donne ma fille dont la beauté est sans égale dans le monde. Ce perfide géant (que Dieu puisse l'anéantir!), se nomme Harpin de la Montagne. Il ne se passe pas de jour qu'il ne vienne s'emparer de tout ce qu'il peut trouver. »

« Arrive à vive allure le géant avec les chevaliers. Il portait au cou un pieu carré, énorme et pointu, dont il les frappait souvent. »

« Aussitôt monseigneur Yvain qui a hâte de pouvoir s'en aller s'élance sur lui. Il s'apprête à le frapper en plein poitrine, sur la peau d'ours qui le protège. En face, le géant arrive sur lui à toute allure avec son épieu ».

Extrait de *Tristan et Iseut, la saga norroise*, traduction de Daniel Lacroix et Philippe Walter, Paris, Poche, 1989 :

« En effet, ils savaient [que le Morholt] était le plus rude, qu'il était farouche, d'une force inépuisable, infatigable dans les passes d'armes, hardi dans les joutes, bien bâti »

« Morholt descendit sur le rivage et revêtit son armure. Puis il monta sur son grand cheval équipé d'une solide housse de mailles, suspendit à son épaule un bouclier de vingt livres, rigides, grand et épais, ceignit une épée longue et acérée [...] Morholt était fort, musclé, fier et de haute stature. Il ne craignait aucun chevalier au monde. [...] Il savait que la force d'aucun homme ne pouvait résister à la sienne. »

« [Tristan] brandit son épée de toutes ses forces et frappa sur le heaume. Le fer céda, l'acier se fendit, le camail ne fut d'aucune utilité ; l'épée lui rasa une partie des cheveux et de la barbe et se ficha dans le crâne et dans la cervelle.»

## *RAINOUART ET GUILLAUME : FIGURES DU GUERRIER DÉMESURÉ*

Rainouart au tinel et Guillaume d'Orange font figures, au sein de leurs gestes, de guerriers démesurés : appuis de la monarchie, défenseurs de la France, ils n'en sont pas moins des fauteurs de trouble, chacun à leur manière. Entre épique et comique, paganisme et christianisme, monstruosité et altérité, Rainouart et Guillaume puisent tous deux dans un panel à la fois historique, littéraire, et mythologique. Personnage burlesque et carnavalesque, Rainouart interpelle : fondé sur des paradoxes extrêmes, il fait tout à la fois figure de puissant chevalier et de géant Sarrasin, de moine turbulent et de cuisinier farfelu. Mais l'archétype sur lequel ce personnage est construit n'est pas exclusivement médiéval, et présente de fait de nombreux recoupements avec les théories Dumézilienne, mais aussi un élargissement de ces théories, à la fois par ses traits ursins, de *kolbitr*, mais aussi de guerrier sauvage.

Mots-clés :

- 1 – chanson de geste
- 2 - démesure
- 3 – Rainouart au tinel
- 4 – Guillaume d'Orange
- 5 – Moyen Âge
- 6 – héritage indo-européen

Discipline (CNU) : section 9

Adresse du Laboratoire :      Laboratoire CEMM  
Site de l'Hôpital Saint-Charles  
rue Henri Serre  
34199 Montpellier